

Н.М. Чирков

О СТИЛЕ ДОСТОЕВСКОГО

О СТИЛЕ ДОСТОЕВСКОГО
Н.М. Чирков

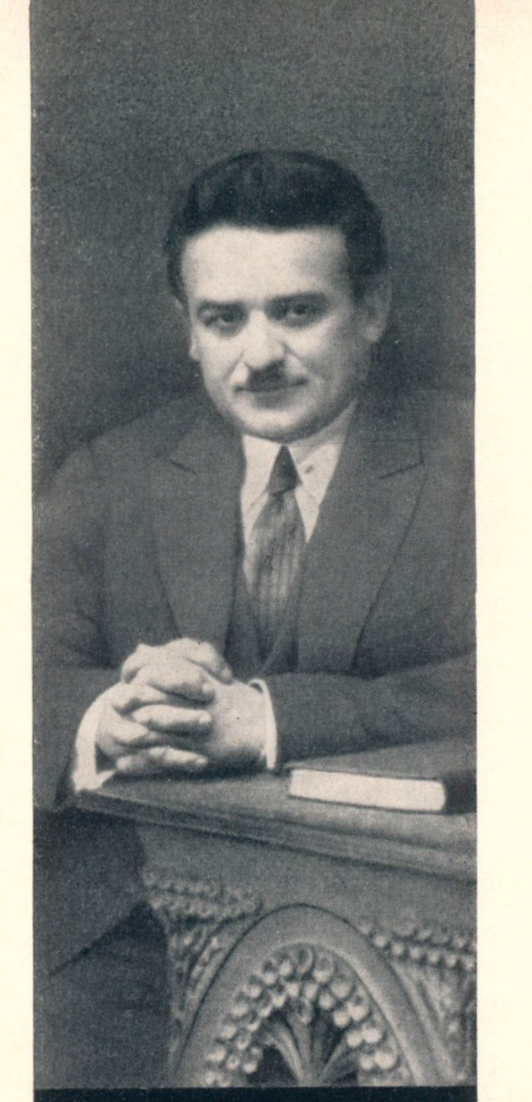
Н. М. Чирков

О СТИЛЕ ДОСТОЕВСКОГО

Вышедшая в 1963 г. книга Николая Максимовича Чиркова «О стиле Достоевского» составляла лишь одну часть его докторской диссертации о великом писателе. Подготовить тогда же к изданию и другую часть диссертации покойного автора не представлялось возможным. Сделано это лишь теперь. Новая книга тесно связана с первой, дополняет и углубляет ее. Анализ поступательного движения творческой мысли Достоевского, начиная от «Бедных людей» и кончая «Братьями Карамазовыми» помогает лучше понять и оценить идейные богатства и стилевые черты его произведений.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР





Н. М. ЧИРКОВ

1929 год

(год начала работы над диссертацией о Достоевском)

Н. М. ЧИРКОВ

О стиле Достоевского

ПРОБЛЕМАТИКА

ИДЕИ

ОБРАЗЫ

1967

Издательство

«Наука»

Москва

Редакция выражает глубокую признательность научным сотрудникам музея Ф. М. Достоевского В. В. АкондЖановой, Г. В. Коган и Г. Б. Пономаревой за оказанную помощь в подготовке этой книги.

Ответственный редактор

Г. Л. АБРАМОВИЧ

7-2-2
161-67

1.

Поиски своего стиля

«Бедные люди» и «Хозяйка»

У каждого большого писателя в самых ранних, даже юношеских произведениях можно найти зерно всего его последующего творчества, истоки основных мотивов позднейших произведений. Так и у Достоевского.

Уже в «Бедных людях» он выступает как «петербургский» писатель — писатель служилой бедноты, маленьких людей, городского интерьера, скученных нищенских кварталов... Общеизвестно, что в «Бедных людях» Достоевский — преемник и ученик Гоголя, продолжатель его «Шинели». Но и первый роман Достоевского заставляет почувствовать самобытность и оригинальность молодого писателя. Главное в этом романе не изображение жизни и быта определенной социальной среды, мира «бедных людей», а проникновение в их сознание, передача их специфической реакции на господствовавшие тогда отношения между людьми. Характернейшая черта этих людей — чувство крайнего ущемления личности. Они остро ощуща-

ют свое унижение в обстановке безвыходной нищеты именно в силу повышенного чувства собственной личности, своего человеческого достоинства. Самый язык этих персонажей — витиеватый и насыщенный словоерсами — отражает причудливое смешение унижения и гордости.

В «Бедных людях» следует подчеркнуть один момент, который неизменно повторяется в последующих произведениях. Общая обстановка действия этого романа и ближайших повестей — городская сутолока, шум, но главное — теснота и скученность, угрюмый облик города и его обитателей, серые, грязные, темные краски окружающих предметов. Это — мир, в который судьба толкнула героев ранних произведений Достоевского и к которому они прикованы цепью необходимости. Но миру жестокой прозы настоящего противостоит мир воспоминаний: «Ах, какое золотое было детство мое! — восклицает Варенька Доброселова.— Вот я и расплакалась теперь, как дитя, увлекаясь моими воспоминаниями. Я так живо, так живо все припомнила, так ярко стало передо мной все прошедшее, а настоящее так тускло, так темно!» [1]

Прошедшее — мир деревни, где, по воспоминаниям героини, все полно ярких красок и где «все спокойны, все радостны». Следовательно, уже в «Бедных людях» начал звучать мотив отрыва людей от какого-то прежнего прекрасного мира. Настоящее же в произведении Достоевского отмечено печатью чего-то чуждого и страшного, печатью проклятия.

У Достоевского, ученика «натуральной школы», в начале его творческого пути большая неровность в поисках

---

[1] *Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений в 13 томах, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. Л., 1926—1930; т. I стр. 80—81 (в дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте тома и страницы).*

собственной художественной манеры. Следующая повесть «Двойник» обнаруживает тесную связь с романтической традицией. Однако перекликаясь с Гофманом в теме двойничества, Достоевский и в этом произведении не менее самобытен. Не говоря о том, что писатель вплетает двойничество Голядкина в ткань повседневной русской жизни того времени, в обстановку петербургского бюрократического мира и его интересов, он, в отличие от немецкого романтика, вовсе не делает второй, фантастический план повествования каким-то выходом из тусклой и пошлой действительности в «высшую» сферу, но превращает в галлюцинациях героя этот план в продолжение той же действительности.

Строго говоря, в этой повести, по существу, устраняется двупланность Гофмана. Специфическое для Достоевского и в этом произведении — в изображении того, как отражается мир обнаженного карьеризма, погоня за чинами и комфортом в сознании маленького человека, в выявлении его душевной реакции и рефлексии. Новое по сравнению с «Бедными людьми» — дальнейший углубленный анализ больного сознания ущемленной личности, которая в поисках путей своего утверждения может доходить до своеобразного шутовства. Явный интерес Достоевского к шутовскому как своеобразной форме самоутверждения личности с годами будет проявляться сильнее и сильнее, вплоть до образа Федора Павловича Карамазова.

Знаменательна для понимания особенностей позднейших произведений Достоевского и такая его ранняя повесть, как «Хозяйка». Противоречия и колебания в художественных поисках писателя первого периода его творчества проявляются здесь в резкой форме. Недаром В. Г. Белинский, восторженно встретивший «Бедных людей», кисло-сладко отозвавшийся о «Двойнике», уже открыто порицал «Хозяйку». Художественные слабости

этой повести очевидны. Но, на наш взгляд, Ордынов — это прообраз ряда героев будущих романов Достоевского, а Катерина — женских образов этих романов. В высокой степени показательна для последующего творчества Достоевского и вся сюжетная ситуация «Хозяйки».

Ордынов — человек, живущий напряженным умственным трудом, молодой ученый. В то же время он человек исступленной страсти. «Его пожирала страсть самая глубокая, самая ненасытимая, истощающая всю жизнь человека и не выделяющая таким существам, как Ордынов, ни одного угла в сфере другой — практической, житейской деятельности. Эта страсть была — наука» (I, 296).

Герой — обитатель большого города, петербуржец, «угловой» жилец. Ордынов — «уединенный» человек, предтеча позднейших подобных героев Достоевского. Писатель отмечает угрюмый, нелюдимый характер Ордынова. В начале повести изображается выход героя из дома после продолжительного отшельничества. «Теперь он ходил по улицам, как отчужденный, как отшельник, внезапно вышедший из своей немой пустыни в шумный и гремящий город. Все ему казалось ново и странно» (I, 297). Уже первые штрихи в описании облика Ордынова заставляют нас невольно вспоминать Раскольникова при первом выходе из его «морской каюты» на улицу. Но это сходство гораздо глубже. В исступленной страсти Ордынова к науке — прообраз одержимости идеей позднейших героев философского романа.

Тема повести — столкновение уединенного, ушедшего в свою скорлупу человека с жизнью — исконная тема Достоевского. О своем герое писатель говорит: «Он одичал, не замечая того, ему покамест и в голову не приходило, что есть другая жизнь — шумная, гремящая, вечно волнующаяся, вечно меняющаяся, вечно зовущая и всегда, рано ли, поздно ли, неизбежная» (I, 296).

Развитие действия в повести построено на контрасте между петербургским героем — Ордыновым и, с другой стороны, Катериной и Муриным — выходцами с Волги, связанными с исконной «кондовой» Русью, с «почвой». Этот контраст выражается очень резко и в языке повести, в котором выступают две совершенно различные языковые стихии.

Язык автора и героя — обычный литературный язык того времени, язык образованного горожанина. Язык же Катерины и Мурина — живая народная речь. Язык Катерины писатель к тому же стилизует под былинный и народно-песенный стиль.

Столкновение уединенного мечтателя Ордынова с жизнью показано как столкновение с «землей». В этой повести впервые проходит капитальная для Достоевского тема отрыва одинокого интеллигентного человека от «почвы», от народа. Характерно, что Мурин иронически отзывается об учености Ордынова: «...Книжек вы, сударь, больно зачитались; скажу, умны больно стали; оно, т. е., как по-русски говорится у нас, по-мужицкому, ум за разум зашел...» (I, 351). Тот же Мурин по поводу любовных отношений Ордынова и Катерины замечает: «Да и что вам, ваше сиятельство, хоть она бы и милая, а все ж мужичка она, баба немытая, поневница глупая, мне мужику чета! Не вам, примерно, сударь, батюшка-барин, по мужичкам якшиться!» (I, 349).

Таким образом, мотив социальной грани, пропасти между верхним образованным сословием и народом — «мужиками» — рельефно проходит в речах Мурина к Ордынову. Важное тематическое значение в повести имеет образ Катерины. Знаменательна первая встреча Ордынова вечером поздней осенью с героиней в церкви отдаленного Петербургского района. Она приходит в церковь вместе с неким суровым и мрачным стариком. «Женщина была лет

двадцати и чудно прекрасна. Она шла, потупив глаза, и какая-то задумчивая нежность, разлитая во всей фигуре ее, резко и печально отражалась на сладостном контуре детски-нежных и кротких линий лица ее» (I, 299). Старик подводит женщину к иконе. «Женщина упала ниц перед иконою. Старик взял конец покрова, висевшего у подножия иконы, и накрыл ее голову. Глухое рыдание раздалось в церкви» (I, 299).

Катерина, как показывает Достоевский,— дитя народа приволжского края. Безбрежная даль волжских просторов слышится в песенном сказе и образах ее речей. Связь с народной стихией неразрывно сочетается у Катерины, в изображении писателя, с ее бурным религиозным чувством. «Черты лица ее... были сотрясены... чувством беспредельной набожности» (I, 302). В ее образе ясно выступают черты мадонны, пленительной женственности и материнской нежности. Не случайно ее первый «портрет» показан на фоне иконы богородицы. Что-то светлое, младенческое сказывается в облике Катерины. Непобедимое обаяние ее образа Ордынов чувствует, как дуновение материнской ласки.

Переселившись на квартиру к Мурину, Ордынов заболевает нервной лихорадкой. «Тут он совершенно забылся и, раскрыв глаза после долгого-долгого времени, с удивлением заметил, что лежит на той же лавке так, как был, одетый, и что над ним с нежной заботливостью склонялось лицо женщины, дивно прекрасное, и как будто все омоченное *тихими, материнскими слезами*»[2] (I, 306). Образ Катерины вызывает в душе Ордынова лучшие, чистые воспоминания детства. Показательно для всего дальнейшего творчества Достоевского то, что эти воспоминания ведут героя в совершенно иной мир — мир непосредствен-

[2] *Курсив мой.— Н. Ч.*

ного общения с прекрасной гармонической природой, мир первоначального блаженства.

«То как будто наступали для него опять его нежные, безмятежно прошедшие годы первого детства, с их светлою радостью, с неугасимым счастьем, с первым сладостным удивлением жизни, с роями светлых духов, вылетавших из-под каждого цветка, который срывал он, игравших с ним на тучном зеленом лугу перед маленьким домиком, окруженным акациями, улыбавшихся ему из хрустального необозримого озера, возле которого просиживал он по целым часам, прислушиваясь, как бьется волна о волну, и шелестевших вокруг его крыльями, любовно усыпая светлыми, радужными сновидениями маленькую его колыбельку, когда его мать, склоняясь над нею, крестила, целовала и баюкала его тихою колыбельной песенкой в долгие безмятежные ночи» (I, 310).

Мир, в который под обаянием образа Катерины возвращается в своих воспоминаниях Ордынов,— это мир деревни. И для Ордынова, как для Вареньки Доброселовой, с этим миром связано чувство счастья. Город же и для него — источник мучений.

Тот же план воспоминаний, который наметился в «Бедных людях» и был продолжен в «Хозяйке», в дальнейшем проходит и в «Белых ночах», и в «Униженных и оскорбленных», и в «Подростке».

Существенно то, что встреча с Катериной для Ордынова открывает новую перспективу жизни, возрождения. «Ему вдруг показалось, что она опять склонилась над ним, что глядит в его глаза своими чудно-ясными глазами, влажными от сверкающих слез безмятежной, светлой радости, тихими и ясными, как бирюзовый нескончаемый купол неба в жаркий полдень. Таким торжественным спокойствием сияло лицо ее, таким обетованием нескончаемого блаженства теплилась ее улыбка, с таким сочувствием,

с таким младенческим увлечением преклонилась она на плече его, что стон вырвался из его обессиленной груди от радости» (I, 321—322).

Но судьба Катерины — это история ее падения, греха и преступления, это ее роковая связь с Муриным — в прошлом волжским купцом и судовладельцем. Мурин — бывший любовник матери Катерины и вместе с тем ее убийца. Убивает он и других дорогих Катерине людей: ее отца, Алешу. Что-то в душе самой Катерины, женщины с кроткими материнскими чертами мадонны, отвечает, несмотря на все это, страсти Мурина. Мотив раздвоения, двойничества уже явно проступает в этой повести Достоевского.

До Ордынова доносится пение Катерины: «И то слышался ему последний стон безвыходно замершего в страсти сердца, то радость воли и духа, разбившего цепи свои и устремившегося светло и свободно в неисходимое море невозбранной любви; то слышалась первая клятва любовницы с благоуханным стыдом за первую краску в лице, с молениями, со слезами, с таинственным, робким шепотом; то желание вакханки, гордое и радостное силой своей, без покрова, без тайны, с сверкающим смехом обводящее кругом опьяневшие очи...» (I, 337).

Катерина — невольная соучастница в убийстве своих близких. Страшное нравственное падение, неискупимый грех, преступление человека, заключающего в себе черты младенческой чистоты и ясности,— вот то, что раскрывается в образе Катерины. Перед нами первоначальное воплощение одного из ведущих мотивов творчества Достоевского — раздвоение человека и его вступление на путь зла. Не только Мурин — сладострастник и убийца. Может стать убийцей даже Ордынов. Катерина вызывает в нем не только светлый, чистый восторг, но и дикую исступленную

 страсть, бешеную ревность и ненависть к Мурину. Орды-

нов хватает нож. Правда, убийство не состоялось, но внутренние предпосылки к нему налицо.

Сюжет и образы повести «Хозяйка» заключают некоторые существенные моменты, характерные для ряда дальнейших сюжетных ситуаций Достоевского. В самом деле, Катерина заключает в себе в романтически-схематическом виде психологическую тему таких образов, как Настасья Филипповна, «мама» — Софья Андреевна из «Подростка», Грушенька из «Братьев Карамазовых».

Душевная детская чистота при наличии грязи и падения сближает Катерину и Настасью Филипповну. Присуще обеим и острое сознание своей виновности и позора, трагический «надрыв». В истории Катерины можно различить зерно двух сюжетных мотивов «Идиота». Мурин соблазняет Катерину — молоденькую девушку, как Тоцкий соблазняет Настасью Филипповну — девочку. Связь с Муриным тяготеет над Катериной несмываемым проклятием. Но, с другой стороны, одержимость Мурина, купца и «мужика», неистовой страстью к Катерине напоминает чувство Рогожина к Настасье Филипповне.

В образе Софьи Андреевны выдвинуты на первый план черты мадонны. И она, подобно Катерине, крестьянка, дочь народа. В то же время и у нее есть свой «грех», свое падение.

Сходство Грушеньки с Катериной в том, что и она из простых, что и она русская красавица, что и она, как Катерина, «связана чертом» с безногим стариком, купцом Кузьмой Самсоновым. И Грушенька не только «бесстыжая»,— в ней неудержимый порыв к моральному обновлению. Наконец, в отношениях Мурина и Катерины — прообраз многих сюжетных ситуаций позднейшего Достоевского, основанных на тяготении сладострастия к невинности. Конечно, «Хозяйка» дает только грубую канву, на которой зрелый мастер вышивает тончайшие узоры своих

богато индивидуализированных характеров и положений. Названная повесть дает также первоначальную схему развертывания переживаний героев Достоевского, схему психологии их любовной страсти. Характерно, например, что страсть Ордынова к Катерине сопровождается приступами болезни, беспамятства, бредовых видений, приступами нервной лихорадки. Страсть Ордынова — это какой-то бред, как бредом является страсть Рогожина к Настасье Филипповне, Дмитрия Карамазова к Грушеньке. В отношении Катерины к Мурину намечается тот мотив любви-ненависти, который будет развернут со всей полнотой в позднейших романах.

Повесть «Хозяйка» задумана как реалистическое произведение. Все заведомо фантастическое исключено из повести. Но тем не менее она полна романтических штампов. Исключительность встречи героя с Катериной и Муриным, схема романа «тайн и ужасов», положенная в основу развертывания сюжета, подчеркнутая таинственность и загадочность облика Мурина, которые не рассеиваются до конца повести, в особенности рассказ Катерины — все это слишком явные следы власти над Достоевским романтической традиции.

Здесь все традиционные романтические аксессуары: крайне запутанная сюжетная ситуация — компаньон отца, он же соперник, любовник его жены, охваченный в то же время безумной страстью к дочери своей любовницы; нагнетание страшных приключений — убийство отца, пожар усадьбы и завода, гибель в огне матери героини, убийство Алеши. Все это происходит в подчеркнуто романтической обстановке: бурная ночь на Волге, вспышки молний составляют своеобразный аккомпанемент безумной страсти Мурина и Катерины.

Достоевский, видимо следуя за Гоголем, автором «Вечеров», в то же время своими ходячими ультраромантиче-



Макар Девушкин. «Бедные люди».

Худ. Н. В. Верещагин.

скими эффектами напоминает Марлинского. С Гоголем, в частности, роднит писателя, кроме некоторого сходства сюжета повести с сюжетом «Страшной мести» (старик колдун, влюбленный в собственную дочь и стремящийся сделать ее своей женой), и попытка стилизации народной поэзии в речах Катерины, попытка создания ритмического сказа. Но все это не удается Достоевскому. Тому были серьезные причины.

Последователь «натуральной школы», сторонник утопического социализма, Достоевский 40-х годов стремился воссоздать картину жизни определенной социальной среды современного ему большого города и обратился к жанру социальной повести и романа. Плодом этого явился замечательный роман — «Бедные люди».

Но в то же время Достоевский, художник резко выраженного субъективного типа, стремился отобразить всю полноту своего отношения к миру, весь круг интимных переживаний. Это стремление, связанное с христианско-идеалистическими воззрениями Достоевского, толкало его на путь романтической традиции. Поэтому-то и были неизбежны такие колебания стиля, казавшиеся странными и совершенно неоправданными для тогдашних критиков и читателей «Бедных людей», с одной стороны, и «Хозяйки» — с другой.

Борьба противоположных стилевых стихий бросает его то в сторону Гоголя, то в сторону Гофмана, то в сторону романтико-мелодраматической повести в духе Марлинского. Исключительная трудность проблемы стилевого синтеза двух противоборствующих стихий заставляет его менять самую внешнюю форму повествования, то обращаясь к форме писем, то ведя повествование от автора, то заменяя исповедь в письмах исповедью в живом рассказе, то ведя рассказ в духе обычной литературной прозы, то вводя ритмический сказ.

Чрезвычайно любопытны у Достоевского конкретные формы синтеза социального и психологического романа в ранних повестях. Писатель заостряет индивидуальный и социальный облик персонажей в самом языке писем: язык писем Макара Девушкина и Вареньки различен и четко индивидуализирован. Важно отметить, что в этих письмах и их языке не просто раскрываются переживания персонажей, но отражается многообразная социальная дей-

ствительность. Уже в произведениях писателя 40-х годов проявляется та особенность его стиля, которую М. М. Бахтин в книге «Проблемы творчества Достоевского» определял как «многоголосость», если понимать под последней одновременное наличие нескольких рассказчиков, освещающих события по-своему.

Стилевое своеобразие Достоевского обнаруживается и в изображении им любовной страсти. Достоевский выдвигает резко акцентированные психологические детали. Такой деталью является, например, в «Хозяйке» восприятие героем шелеста платья любимой женщины. «Он слышал порою шум ее платья, легкий шелест ее тихих, мягких шагов, и даже этот шелест ноги ее отдавался глухою, но мучительно-сладостною болью в его сердце» (I, 321). Писатель впоследствии будет создавать все новые и новые вариации этой детали. В повести «Игрок» герой признается своей возлюбленной Полине: «Мне у себя наверху, в каморке, стоит вспомнить и вообразить только шум вашего платья, и я руки себе искусать готов» (IV, 255). Свидригайлов в каком-то любовном чаду говорит Дуне Раскольниковой: «Дайте мне край вашего платья поцеловать! Дайте! Дайте! Я не могу слышать, как оно шумит» (V, 402).

Так, Достоевский уже в первый период своего творчества сквозь романтические абстракции и штампы прорывается к той «материально-насыщенной», чувственно-осязательной психологической конкретности, которая отличает его позднейшие романы. Но так или иначе разрешение проблемы объединения реализма и романтизма Достоевскому в 40-х годах не удается. Неслаженность различных манер, разнобой элементов противоположных стилей сказывается в ранний период с достаточной отчетливостью.

2.

Концепция человека. Интеллигенция и народ

«Записки из мертвого дома»

«Записки из мертвого дома» — художественные мемуары, отразившие крутой перелом в сознании Достоевского,— представляют уже подлинную вершину его творчества. Будущий, так называемый философский роман сильно заслонил значение этого произведения. В критической литературе ему уделялось неизмеримо меньше внимания, чем позднейшим произведениям. Между тем «Записки» — произведение, по силе равное только дантовскому «Аду». И это действительно в своем роде «Ад», разумеется, другой исторической эпохи и среды.

«Записки» были настоящей жизненной школой реализма для Достоевского. На каторге писатель нашел такие условия подлинного познания объективной действительности, каких в его время не могла дать ему обычная обстановка жизни петербургского литератора. Это был своеобразный эксперимент в познании людей и жизни, поставленный писателю тогдашней российскою действительностью.

«Записки» являются первоначальным фундаментом последующего творчества писателя, так как они соединяют художественное познание целой среды, массы, социальной жизни, в которых оказались видимыми различные слои и породы, с познанием движущих причин индивидуальной психики, затаенных мотивов поведения отдельных лиц. Достоевский познает людей при исключительных обстоятельствах, при крайних испытаниях. Именно это и дает ему возможность заглянуть в такие уголки человеческой жизни и души, куда заглядывать при обычных условиях невозможно. Отсюда в этом произведении совершенно отпадают романтические абстракции и схемы. Действительность выступает со страшной обнаженностью.

Что прежде всего бросается в глаза при чтении «Записок»,— это суровая аскетическая простота повествования, так отвечающая потрясающему содержанию книги. «Записки» дают подлинную основу для того синтеза социального и психологического романа, какой осуществляется в позднейших произведениях Достоевского. В названном произведении встает во весь рост мучительная проблема, которую смутно ощущал писатель еще в 40-х годах и которая звучит и в его философском романе. Это проблема отрыва верхнего образованного слоя от народной массы. Неискоренимая враждебность массы каторжан к «дворянам», к «барам», ко всему тому, что не сливается прямо с народной массой по вкусам и привычкам жизни, без различия степеней и оттенков, без различия между настоящим барином-помещиком и «интеллигентом» — один из главенствующих лейтмотивов «Записок».

Характерно, что «Записки» начинаются с эпизода, когда свирепый и страшный каторжник Газин, похожий «на огромного исполинского паука с человека величиною», хочет раздробить сельницей (огромный лоток для хлеба) головы Александра Петровича и других «дворян», пьющих

в своей группе чай. «Ни одного слова в защиту нас! Ни одного крика на Газина! — до такой степени была сильна в них ненависть к нам! Им, видимо, приятно было наше опасное положение...» (III, 344). Одна из последних глав «Записок» — глава «Претензия» — рисует полную изоляцию «дворян» среди массы каторжан. Последние с безмерным презрением отвергают самую мысль о возможности участия «дворян» вместе с ними в подаче претензии. На протяжении всего рассказа на каждом шагу показаны примеры этой бездны между интеллигенцией и народной массой.

Мотив отрыва от народа в «Записках» нерасторжимо спаян с мотивом глубокого непреодолимого индивидуального одиночества. Переживания рассказчика Александра Петровича Горянчикова, восходящие в своей основе к переживаниям на каторге самого Достоевского, выражают это со всей рельефностью. Мотив одиночества тем неизгладимее врезается в сознание читателя, чем ярче «Записки» рисуют проклятие принудительного сожительства. «Помню,— пишет рассказчик,— что во все это время, несмотря на сотни товарищей, я был в страшном уединении, и я полюбил, наконец, это уединение. Одинокий душевно, я пересматривал всю прошлую жизнь мою, перебирал все до последних мелочей, вдумывался в мое прошедшее, судил себя один неумолимо и строго и даже в иной час благословлял судьбу за то, что они послали мне это уединение, без которого не состоялись бы ни этот суд над собой, ни этот строгий пересмотр прежней жизни» (III, 547).

Наряду с этим выступает мотив резкого противоречия между предельной нивелировкой каторжного режима и бесконечным разнообразием человеческих характеров и судей. «А между тем посмотрите, какая разница в преступлениях... Один убил по бродяжничеству, осаждаемый це-

лым полком сыщиков, защищая свою свободу, жизнь, нередко умирая от голодной смерти; а другой режет маленьких детей из удовольствия резать, чувствовать на своих руках их теплую кровь, насладиться их страхом, их последним голубиным трепетом под самым ножом. И что же? И тот и другой поступают в ту же каторгу. Правда, есть вариации в сроках присуждаемых наказаний. Но вариаций этих сравнительно немного; а вариаций в одном и том же роде преступлений — бесчисленное множество. Что характер, то и вариация» (III, 345).

«Записки» рисуют, как процесс уединения и самоуглубления героя-рассказчика, его суда над самим собой, над своим прошлым является вместе с тем процессом познания им объективной действительности — не только в смысле познания бесконечного разнообразия отдельных характеров и их судеб, но и в смысле познания народа, его «души». «Записки» дают яркую иллюстрацию того, как у Достоевского крайнее заострение темы личности сопровождается крайним заострением социальной темы. Перед нами проходят наблюдения Достоевского над человеком в разрезе индивидуальной и массовой психологии, наблюдения, которые легли в основу его позднейшего психологического анализа.

Писатель подчеркивает неожиданный ошеломляющий характер впечатлений от каторги. Сперва рассказчику показалось, будто в каторге нет ничего особенного. «Но скоро бездна самых страшных неожиданностей, самых чудовищных фактов начала останавливать меня почти на каждом шагу» (III, 320). Существенно отметить, что в этих наблюдениях над жизнью и людьми каторги скрываются важные мотивы главнейших произведений Достоевского.

Писателя интересуют конкретные проявления безграничности человеческого эгоизма, примеры крайнего проявления самоутверждения. Наблюдения и над закорене-

лыми уголовниками и над каторжным начальством приводят писателя к самым широким обобщениям внутреннего существа человека.

Достоевский показывает, как фатально эгоизм при известных условиях перерастает в деспотизм. Писателя мучительно интересует психологическая природа власти одного человека над другим. Он утверждает, что в человеке живет возможность тирана. «Есть люди, как тигры жаждущие лизнуть крови. Кто испытал раз эту власть, это безграничное господство над телом, кровью и духом такого же, как сам, человека, так же созданного, брата, по закону Христову; кто испытал власть и полную возможность унизить самым высочайшим унижением другое существо, носящее на себе образ божий, тот уже поневоле как-то делается не властен в своих ощущениях. Тиранство есть привычка; оно одарено развитием, оно развивается, наконец, в болезнь. Я стою на том, что самый лучший человек может огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя» (III, 472).

Писатель старается разгадать «душу» палача, раскрыть психологию палачества вообще.

В этом пункте Достоевский склонен к чрезвычайно широким обобщениям. «Я заговорил о палаче. Свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке» (III, 473). Стремясь проникнуть во внутренний мир палача, писатель и здесь находит в основе извращенное чувство личности, своеобразную патологическую форму самоутверждения. Он особо отмечает полную и крайнюю изоляцию палача в обществе: «...он (палач) знает очень хорошо, что он всеобщий отверженец, что суеверный страх везде встречает и провожает его, и нельзя ручаться, чтоб это не имело на него влияния, не усиливало в нем его ярости, его звериных наклонностей. Даже дети знают, что он «отказывается от отца и матери»» (III, 474).

Но ущемленное «я» палача имеет удовлетворение в другом. Палачу, как свидетельствует Достоевский, свойственно свое профессиональное высокомерие, свое особое самоупоение. Писатель уверяет, что «палач считал себя неизмеримо выше разговаривавшего с ним начальника» (III, 474). Писатель старается представить душевное состояние палача перед телесным наказанием приговоренного. «Во всяком случае палач перед началом наказания чувствует себя в возбужденном состоянии духа, чувствует силу свою, сознает себя властелином; он в эту минуту актер; на него дивится и ужасается публика, и уж, конечно, не без наслаждения кричит он своей жертве перед первым ударом: «Поддержись, ожгу!» — обычные и роковые слова в этом случае. Трудно представить, до чего можно исказить природу человеческую!» (III, 475—476).

Достоевский не ограничивается чисто психологической стороной дела. Он выступает как аналитик общества. Он делает важнейшие обобщения социологического порядка. «Право телесного наказания,— утверждает он,— одна из язв общества». Это — «основание к непременному и неотразимому разложению». Без какой-либо намеренно обличительной тенденции Достоевский, по существу, глубоко разоблачает политический режим крепостнической России.

Через все произведение проходит ряд образов каторжников — закоренелых убийц. «Только в остроге я слышал рассказы о самых страшных, о самых неестественных поступках, о самых чудовищных убийствах, рассказанные с самым неудержимым, самым детски-веселым смехом» (III, 315). Среди наиболее свирепых уголовников особо выделяется Газин, который «любил прежде резать маленьких детей, единственно из удовольствия...» (III, 343). За Газиным идет некто А-в — «самый отвратительный пример, до чего может опуститься и исподлиться человек и до какой степени может убить в себе всякое нравствен-

ное чувство, без труда и без раскаяния...» (III, 367). За А-вым следует ряд других убийц. Писатель отмечает возможность полного и окончательного подавления в человеке того, что именуется «духовным». Так, он говорит об А-ве: «На мои глаза за все время моей острожной жизни А-в стал и был каким-то куском мяса, с зубами и с желудком, и с неутомимой жаждой наигрубейших, самых зверских телесных наслаждений, а за удовлетворение самого малейшего и прихотливейшего из этих наслаждений он способен был хладнокровнейшим образом убить, зарезать, словом, на все, лишь бы спрятаны были концы в воду» (III, 368).

В крайности падения и извращения человеческой природы закоренелым убийцам не только не уступают, но подчас и превосходят их тюремные начальники. В разделе «Госпиталь» перед читателем появляется некий поручик Жеребятников. Во время наказания арестантов палками он кричит во все горло, чтобы солдаты били изо всех сил. «И солдаты лупят со всего размаха, искры сыплются из глаз бедняка, он начинает кричать, а Жеребятников бежит за ним по фронту и хохочет-хохочет, заливается, бока руками подпирает от смеха, распрямиться не может...» (III, 466). Многочисленные примеры из «Записок» свидетельствуют о том, как трудно установить границы и меру человеческой жестокости.

Но самое поразительное во всех этих фактах то, что они неотделимо связаны с особой патологической формой чувства значения собственного «я» и унижения другого человека. «Бывают примеры до крайности странные: я знавал людей даже добрых, даже честных, даже уважаемых в обществе, и между тем они, например, не могли хладнокровно перенести, если наказуемый не кричит под розгами, не молит и не просит о пощаде» (III, 473).

Фактами извращения и морального падения человека отнюдь не ограничивается сфера наблюдений писателя на

каторге. Автор вскрывает и тут бесконечное разнообразие действительности и прежде всего разнообразие характеров. Среди свирепых убийц «Записок» проходят люди, у которых страшные пороки сочетаются с примерами поразительной силы духа. Таков, например, каторжник Орлов. «Это была наяву полная победа над плотью. Видно было, что этот человек мог повелевать собою безгранично, презирая всякие муки и наказания, и не боялся ничего на свете» (III, 351). Рядом с Орловым стоят «решительные люди» — Лучка, Петров.

Достоевского больше всего поражают при его наблюдениях над каторжанами парадоксы человеческой психики. Человек, подобный Петрову, «режет человека за четвертак, чтобы за этот четвертак выпить косушку, хотя в другое время пропустит и с сотнею тысяч» (III, 394). Писатель, рисуя «мертвый дом», место, где собраны преступники всевозможных видов, затрудняется установить точную меру зла. «Иной и не убил, да страшнее другого, который по шести убийствам пришел. Об иных же преступлениях трудно было составить даже самое первоначальное понятие: до того в совершении их было много странного» (III, 396). Автора также поражает во многих обитателях «мертвого дома» сочетание с крайней жестокостью чего-то глубоко наивного и детского. Рисуя каторжан на спектакле, изображая, как их целиком захватило представление, автор замечает: «Одним словом, это были дети, вполне дети, несмотря на то, что иным из этих детей было по сороку лет» (III, 431). И не один раз в «Записках» отмечаются черты чистой неподдельной детскости в самых закоренелых преступниках.

Писатель изображает среди обитателей «мертвого дома» и людей исключительной моральной чистоты и «высокого душевного развития». Таков например, дагестанский татарин Алей.

Отмечает Достоевский среди каторжан и поражающие его поиски подвига. Так, уже в первых главах «Записок» перед нами проходит необычайная судьба одного каторжанина, который по ночам читал Библию, затем вдруг отказался выйти на работу и бросился с кирпичом на начальника. «Умирая, он говорил, что не имел ни на кого зла, а хотел только пострадать. Он, впрочем, не принадлежал ни к какой раскольничьей секте. В остроге вспоминали об нем с уважением» (III, 329).

Нельзя сомневаться, что в истории этого каторжника зерно мотива, который позднее разовьет Достоевский в образе маляра Миколки («Преступление и наказание»), пожелавшего «страдание принять». Но между крайними полюсами — предельного извращения и моральной высоты — целая гамма психологических вариаций в многочисленных образах каторжан. Здесь и тихий скромный старичок старообрядец, сжегший единоверческую церковь, и бывший кавказский офицер — чудак Аким Акимович — блюститель справедливости, мастер на все руки, и забитый и безответный Сушилов, сменивший за красную рубаху и рубль серебром свою относительно более легкую участь на тяжелые каторжные работы, и каторжный шут Скуратов, и ювелир Исай Фомич, и многие, многие другие.

Важно, что в самых свирепых и страшных из каторжников писатель подмечает «человеческое, слишком человеческое» — неподдельную простоту, искренность, способность отдаваться беззаботному веселью, даже добродушие. Автор подчеркивает отзывчивость и чуткость массы каторжан на подлинное, человеческое отношение к ним. «Несколько ласковых слов — и арестанты чуть не воскресали нравственно. Они, как дети, радовались и, как дети, начинали любить» (III, 400).

Уже в «Записках» раскрывается та концепция человека, которую Достоевский позднее широко разрабатывает в

философском романе «Записки» впервые целостно развертывают антропологию Достоевского. Человек таит в себе и возможности неслыханного падения и извращения, и возможности морального обновления и бесконечного совершенствования. Он таит потенции самых разнообразных и противоречивых поступков, способность ко всему и в зле, и в добре. Человек — это универс в свернутом и малом виде.

«Записки» акцентируют те главенствующие, коренные, по мысли писателя, черты в человеке, которые особенно резко проявляются в условиях каторжной жизни и которые впоследствии становятся в центре творчества писателя. Уже на первых страницах «Записок» Достоевский пишет об удивительной приспособляемости человека к самой, казалось бы, невероятной обстановке, о силе привычки. «Мне всегда было тяжело возвращаться со двора в нашу казарму... Зимой запирали рано; часа четыре надо было ждать, пока все засыпали. А до того — шум, гам, хохот, ругательства, звук цепей, чад и копоть, бритые головы, клейменые лица, лоскутные платья, все — обруганное, ошельмованное... да, живуч человек! Человек есть существо, ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение» (III, 309). Эта мысль настойчиво повторяется в «Записках». В пятом разделе книги, в главе «Первый месяц», автор снова ее высказывает. «Мысль со временем пожалеть об этом угле — меня самого поражала ужасом: я и тогда уже предчувствовал, до какой чудовищной степени приживчив человек» (III, 361). В этих словах уже наметился тот мотив, который громко звучит в «Преступлении и наказании» и других романах. Вспомним, например, размышления Раскольникова по поводу судьбы Сони: «...Ай да Соня! Какой колодезь однако ж сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец человек привыкает!» (V, 25).

Сила жизни, воля к жизни, как показывает Достоевский, то основное в каторжниках, что поддерживает их среди нечеловеческой обстановки и лишений, заставляет выносить физические истязания, и превратившись в окровавленную неподвижную, почти бездыханную массу, которую приносят в камеру, вновь воскресать к жизни.

С лейтмотивом крайней живучести и силы привычки срастается другой лейтмотив — неистребимая любовь каторжанина к свободе. Воля к жизни в человеке нерасторжима с его любовью к свободе. Автор останавливается на таком, например, факте. По его наблюдениям, «к деньгам арестант жаден до судорог, до омрачения рассудка». Но иногда он начинает «кутить» и проматывает в один вечер все накопленное с такими лишениями. Чем объяснить такие заведомо нерациональные действия? «Что же выше денег для арестанта? Свобода или хотя бы какая-нибудь мечта о свободе... А чего не отдашь за свободу? Какой миллионщик, если б ему сдавили горло петлей, не отдал бы всех своих миллионов за один глоток воздуха?» (III, 371—372).

Снова Достоевский констатирует какой-то парадокс человеческой психики. «Люди, присланные на всю жизнь, и те суетились или тосковали, и уж непременно каждый из них про себя мечтал о чем-нибудь почти невозможном» (III, 519).

Автор находит психологическое оправдание и обоснование этого видимого парадокса. «Без какой-нибудь цели и стремления к ней не живет ни один живой человек. Потеряв цель и надежду, человек с тоски обращается нередко в чудовище... Цель у всех наших была свобода и выход из каторги» (III, 520). В связи с этим писатель говорит, что арестанты — страстные мечтатели. «Чем несбыточнее были надежды и чем больше чувствовал эту несбыточность сам мечтатель, тем упорнее и целомудреннее он их таил про себя, но отказаться от них не мог» (III, 519).

В полном соответствии с этой «нутряной» приверженностью каторжанина к свободе находится его мечта о побеге и страсть к бродяжничеству. «Жизнь по лесам, жизнь бедная и ужасная, но вольная и полная приключений, имеет что-то соблазнительное, какую-то таинственную прелесть для тех, кто уже раз испытал ее, и смотришь — бежал человек, и иной даже скромный, аккуратный, который уже обещал сделаться хорошим оседлым человеком и дельным хозяином» (III, 495).

В акцентировании Достоевским указанных существенных черт психологии каторжанина — ключ к проблематике его позднейшего творчества. Сила жизни в человеке, ее неистребимость, ее неискоренимость притягивают к себе страстное внимание писателя. Эту силу он почувствовал и познал во всей остроте именно на каторге, в условиях крайнего ущемления жизни и личности человека, познал и на самом себе и на других. Позднее близкие мысли и чувства скажутся в размышлениях Раскольникова, в словах Порфирия Петровича («Преступление и наказание») — «жизнь вынесет» (V,374), в восклицании Аркадия («Подросток»), что ему «трех жизней мало», и конечно, наиболее полно в «Братьях Карамазовых».

Заветная мысль Достоевского заключается, в сущности, в том, что человеческая жизнь может поддерживать самое себя только при условии глубокого чувства ее непрерывности, ее бесконечности и при условии самостоятельности, свободы человека. С этим впоследствии будет связана идея свободы и необходимости в «Легенде о великом инквизиторе» (особенно здесь важны строки о трех искушениях Христа в пустыне). Антропология Достоевского в «Записках» вырастает не только из его наблюдений над самим собой, но и из наблюдений над всеми обитателями «мертвого дома», в которых писатель стремится разглядеть некоторые коренные черты русского народа.

В изображении русского народа Достоевский далек от славянофильско-романтической идеализации его. Как в облике отдельного человека, так и в облике массы каторжан в «Записках» показана власть разрушительной, «разбойничьей» стихии, возможности чего-то крайне бесчеловечного, неистово жестокого. В ряде рисуемых образов и картин проступают черты страшного быта крепостной России. «Знаете ли, — говорит один каторжанин, — я ведь и теперь, коли сон ночью вижу, так непременно,— что меня бьют; других и снов у меня не бывает» (III, 463). В страшной новелле «Акулькин муж», входящей в раздел «Госпиталь», — тема женщины, трепетной жертвы неумолимой и бессмысленной жестокости и варварских предрассудков.

В то же время Достоевский восторженно изображает высокие качества русского народа. Писателя изумляет в нем полное отсутствие психологии раба, хотя тогдашние условия жизни создавали все предпосылки для нее. Вместо рабской приниженности писатель открывает в сынах народа высокое чувство собственного достоинства и жажду справедливости. «Мне тогда же показалось, — я помню это, — что в их справедливом суде над собой было вовсе не принижение, а чувство собственного достоинства. Высшая и самая резкая характеристическая черта нашего народа — это чувство справедливости и жажда ее» (III, 435). Достоевский открывает в русском народе огромные непочатые духовные силы. Больше всего угнетает автора, что на каторге «погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то кто виноват?» (III, 559).

И в конце произведения, как и в его начале, перед автором стоит та же мучительная проблема, проблема соединения с народом — высшим собирательным целым. «Не многому могут научить народ мудрецы наши... Напротив: сами они еще должны у него поучиться» (III, 435). Автор

глубоко скорбит о том, что «благородные» «разделены с простонародьем глубочайшей бездной, и это замечается вполне тогда, когда благородный вдруг сам, силою внешних обстоятельств, действительно на деле лишится прежних прав своих и обратится в простонародье».

В «Записках» Достоевский отмечает религиозность каторжан. Но в каком аспекте проявляется в «Записках» эта религиозность? Писатель изображает каторжан в тюремной церкви и пишет: «Когда священник с чашей в руках читал слова: «... Но яко разбойника мя прийми»,— почти все повалились в землю, звуча кандалами, кажется приняв эти слова буквально за свой счет» (III, 498). Безоговорочное осуждение себя, устремленность к обновлению — вот то, что бросается в глаза рассказчику в религиозности каторжан и что так созвучно с его настроением. «Помню, — пишет Достоевский, — что одно только страстное желание воскресения, обновления, новой жизни укрепляло меня ждать и надеяться» (III, 547).

Проблема стиля в «Записках» упрощалась для Достоевского благодаря тому, что это произведение восходило в основе к жанрам мемуаров, к исповеди. Простота тона, правдивость рассказа, отсутствие специфических литературных эффектов были теми качествами, которые становились необходимыми для столь необычайного содержания и материала. Но при всей, казалось бы, «бесхитростности» повествования «Записки» дают яркие примеры формирования того стиля, который во всей полноте сказался в его позднейших прославленных романах. Особенно должен быть отмечен прием выделения одного какого-нибудь факта, одной детали, с которой связывается максимальное нагнетание однородных впечатлений, концентрация их в едином пункте, даже в едином зрительном образе. В разделе «Госпиталь» Достоевский говорит о кандалах и их роли в каторжной жизни. Мы узнаем, что кандалы не снимаются

даже с безнадежно больных. И эти сообщения Достоевского завершаются картиной, изображающей умершего каторжанина: «Страшно было смотреть на это длинное-длинное тело, с высохшими до кости ногами и руками, с опавшим животом, с поднятою грудью, с ребрами, отчетливо рисовавшимися, точно у скелета. На всем теле его остались один только деревянный крест с ладанкой и кандалы, в которые, кажется, он бы теперь мог продеть иссохшую ногу» (III, 455—456). Трудно найти более наглядный пример предельной концентрации впечатления от всей каторги в целом.

Специфика складывающегося стиля Достоевского чувствуется в выделении и заострении внимания читателя на некоторых эпизодах. Так, писатель рассказывает об одном надсмотрщике — унтер-офицере Острожском. Это был «старик лет 60-ти, высокий, сухощавый, чрезвычайно благообразной и даже величавой наружности» (III, 477). Достоевский упоминает, что этот старик читал все время католическую Библию. Но вот писатель показывает его в совершенно неожиданном виде. После того как этот старик надсмотрщик два года находился под следствием за какую-то провинность, его вдруг вводят в госпиталь «в качестве сумасшедшего». «Он вошел с визгами, с хохотом и с самыми неприличными, с самыми комаринскими жестами пустился плясать по палате. Арестанты были в восторге, но мне стало так грустно» (III, 478).

В этой сцене все характерно для стиля позднейшего Достоевского: изображение крайне резкого перехода от благообразия к неистовому похабному шутовству, изображение трагического в сопровождении разнузданного смеха.

«Записки из мертвого дома», их стиль не только знаменуют важную веху в эволюции реализма Достоевского, но и вскрывают особенности формы этого реализма, его экспрессивно-психологическую устремленность.

3.

Роман-комедия

«Село Степанчиково»
и «Дядюшкин сон»

«Записки из мертвого дома» содержат тот материал живых и неотразимых впечатлений действительности, на основе которых развивается и зреет мироощущение Достоевского. Это произведение — ключ к важнейшим проблемам творчества писателя. Оно явилось огромным шагом вперед на пути художественного синтеза социальной и психологической стихии. Однако пройдет много времени, прежде чем писатель найдет адекватное художественное выражение тому незабываемому опыту в познании человека и объективной действительности, который дала ему каторга.

В период, непосредственно следующий за каторгой, Достоевский стремится прежде всего идеологически осмыслить, освоить и оформить впечатления от каторги и окружающей его жизни, к которой он вернулся. Для воплощения всего этого писатель напряженно ищет новое художественное выражение, новые художественные формы. Это заметно на тех колебаниях его стиля, которые свойственны

Достоевскому в эти годы. Прежде всего наше внимание естественно останавливают произведения, написанные в конце 50-х годов,— «Село Степанчиково» и «Дядюшкин сон». Не только по времени возникновения, по тематическому материалу, но и по стилю эти произведения составляют единую группу.

В «Селе Степанчикове» характерная для Достоевского постановка проблемы личности связана с изображением новой для писателя социальной среды— провинциального поместного дворянства и чиновничества. В образе Фомы Опискина Достоевский рисует и новую форму уединения и борьбы личности за свое утверждение в жизни. Он останавливается на теме приживальщика, который с этого момента прочно войдет в цепь создаваемых им образов вплоть до «Братьев Карамазовых», до «господина в поношенном костюме» — приживальщика-черта. В образе Фомы Опискина писатель показывает, как ущемление человеческого «я» в крайне зависимом, прежде всего экономически зависимом положении приживальщика переходит в агрессивную форму утверждения себя, перерастает в неограниченный деспотизм, в утонченную тиранию, в наслаждение властью над другими и унижением других. Одним из сильнейших средств утверждения собственного «я», формой утонченного до садизма культа своей особы становится, по мысли Достоевского, ханжество, святошество Фомы Опискина. Самое любопытное в характере Фомы Фомича — это то, что, мелкий и ничтожный, он силится поднять себя до значения полубога. Чем мизернее личность Фомы, тем безмернее хочет он раздуть свое значение.

Достоевский никогда не устает на протяжении всего творческого пути изображать один психологический факт — безмерность самолюбия в человеке. Лебедев в «Идиоте» говорит: «...оскорбите тщеславие которого-ни-

будь из сих бесчисленных друзей человечества, и он тотчас же готов зажечь мир с четырех концов из мелкого мщения,— впрочем, так же точно, как и всякий из нас, говоря по справедливости, как и я, гнуснейший из всех, ибо я-то, может быть, первый и дров принесу, а сам прочь убегу» (VI, 331). В ряде произведений Достоевский создает все новые и новые психологические вариации этого факта, все новые и новые его разновидности и формы.

В характере Фомы Опискина писателем обрисована одна из тончайших форм фарисейства. Нельзя говорить просто о лицемерии Фомы. Нет, в безмерном самоупоении он искренне считает самого себя святым и благодетелем рода человеческого. Реализм Достоевского обнаруживается здесь особенно четко в том, что характер Фомы выступает среди целого ансамбля других рельефно очерченных характеров. К ним нужно отнести «дядю» — полковника Ростанева, его мамашу — генеральшу, барыню-самодурку, шипящую девицу Перепелицину, «подполковничью дочь», промотавшегося барина Мизинчикова и его мамашу-мегеру и других.

«Село Степанчиково» и «Дядюшкин сон» останавливают на себе внимание еще и потому, что именно здесь Достоевский впервые применяет новую форму романа, форму драматизированного романа. Если Вяч. Иванов по поводу философских романов Достоевского говорил о романе-трагедии, то две указанные повести по характеру своего жанра могут быть названы романом-комедией. Не говоря об огромной роли диалога в тексте этих повестей, вырастающего за счет собственно повествовательной части, вся ситуация этих произведений глубоко комедийна, в особенности это следует сказать относительно «Села Степанчикова». Можно даже прямо говорить о влиянии на структуру этой повести комедии Мольера. В самом деле, бросается в глаза поразительное сходство всей ситуации

«Села Степанчикова» с «Тартюфом» Мольера. Центральная фигура Фомы Опискина при всем своеобразии и полной самостоятельности этого характера, по своей роли в доме Ростанева чрезвычайно напоминает роль Тартюфа в доме Оргона. Нельзя отрицать и внутреннего сходства личности Фомы и личности Тартюфа. Сходство произведений усиливается и тем, что генеральша-мать, стоящая горой за Фому, по своему самодурству явно соответствует госпоже Депериель. Есть и некоторые другие совпадения, но дело не в этих внешних сюжетных совпадениях.

Роман полон действия. Это действие носит характер настоящей комедийной интриги. Перед нами — борьба, резкое столкновение двух сторон — интрига и противоинтрига. С одной стороны, Фома и все его сторонники, начиная с генеральши, Фома, идущий неуклонно к неограниченной власти в доме и к опекунству над хозяином Ростаневым. С другой стороны, племянник Ростанева (он же рассказчик) и другие противники Фомы, например Бахчеев. Повесть развивается от сцены к сцене, она полна острых сюжетных положений, глубоко сценических групповых картин. В повести есть неуклонное нарастание действия, своя чисто комедийная кульминация. Действие явно устремляется к своему кризису в сцене в гостиной, когда «дядя», возмущенный инсинуациями Фомы, выбрасывает его из дому.

Внешняя обстановка, пейзаж повести подчеркивают напряжение действия, акцентируют его ритм, его кульминацию. В течение всего действия, происходящего в деревне, на дворе обычная летняя солнечная погода. Но в момент перед знаменательной сценой в гостиной собираются тучи. Когда же Фому выталкивают из дому, разражается гроза. Этот прием акцентировки драматического ритма действия при помощи пейзажных ремарок Достоевский неоднократно использует в дальнейших произведениях,

Уже в этой повести писатель прибегает к излюбленному приему усложнения действия. Он вводит параллельную интригу и крепко связывает ее с узлами основного действия. Такой параллельной интригой в «Селе Степанчикове» является история с богатой и слабоумной девицей, которую пытается насильно увезти Мизинчиков в союзе со своей мамашей.

Для художественной манеры Достоевского в названных повестях характерно сочетание резкого комедийного гротеска, доходящего до буффонады, и утонченного психологического рисунка, стремящегося выявить тайные изгибы души. В этих повестях характерно выявление душевного мира героев без помощи авторской интроспекции. Так, душевный мир Фомы нигде не показан «изнутри», он выявляется в самом процессе действия. Но именно внутренний мир центрального героя является подлинным фокусом произведения. Такой прием психологического изображения будет позднее широко разрабатываться Достоевским.

4.

Синтез социального и психологического

«Униженные и оскорбленные»

«Село Степанчиково» и «Дядюшкин сон», глубоко вбирая в повествовательный жанр структуру комедии, обнаруживают и другой стилевой элемент: сентиментально-мелодраматический. Последний сказывается особенно рельефно в повести «Дядюшкин сон» и является одним из ведущих эстетически организующих факторов в романе «Униженные и оскорбленные». По поводу этого произведения можно говорить о прохождении Достоевского через литературную орбиту Диккенса и отчасти Виктора Гюго, ибо оба эти писателя, в особенности Диккенс, отдают большую дань сентиментально-мелодраматической стихии. Достоевский ближе к Диккенсу, ибо пафос бурного романтического социального протеста Виктора Гюго уступает здесь место социальному состраданию к униженным и оскорбленным. Но в романе есть перекличка и с Бальзаком.

«Униженные и оскорбленные» дают свое решение задачи синтеза социального и психологического романа. Впер-

вые после каторги писатель вновь возвращается к теме Петербурга — большого города, городской бедноты, «петербургских трущоб», тайных притонов. Судьба беспризорных детей и судьба соблазненной и покинутой женщины соответственно проходят в истории Нелли и отчасти Наташи.

Не только впечатления Петербурга, но общие яркие впечатления от все более капитализирующейся России начала 60-х годов находят здесь свое выпуклое выражение. Характерна с этой точки зрения борьба между князем Валковским и Ихменевым и в особенности сама фигура Валковского. Писатель оттеняет тот факт, что Валковский сделал карьеру не в обычном порядке. Приводя формуляр князя, Достоевский пишет: «От родителей своих, окончательно разорившихся в Москве, он не получил почти ничего... У двадцатидвухлетнего князя, принужденного тогда служить в Москве... не оставалось ни копейки, и он вступал в жизнь как «голяк — потомок отрасли старинной» (III, 18). Карьера князя Валковского — это карьера опытного дельца-хищника. Нажива, нажива любыми средствами — вот макси́ма его жизни. Это авантюрист с уголовным прошлым, умеющий хоронить концы в воду. Так или иначе в истории этого персонажа у Достоевского впервые отчетливо проходит мотив накопления, играющий такую видную роль в его последующем творчестве. Разорившийся дворянин, который приобрел большие денежные средства путем спекуляции и других мошеннических махинаций,— вот социальная биография князя. Следует отметить в этой связи одну важную черту творчества Достоевского: изображая капиталистическое развитие в России, он раскрывает хищническую, спекулятивную природу капитала. Достоевский рисует отсталые «азиатские» формы накопления и формы капиталистической эксплуатации от «Униженных и оскорбленных» до «Братьев Карамазовых».

Князь Валковский не только прообраз его «своевольных» героев (Свидригайлова, Федора Павловича Карамазова). Сильнейшая сцена в романе — разговор рассказчика, молодого писателя Ивана Петровича, с князем в ресторане. Этот диалог по смыслу напоминает знаменитый диалог Вотрена и Растиньяка в романе Бальзака «Отец Горио». Валковский открывает здесь свое credo Ивану Петровичу, как Вотрен — Растиньяку. Валковский играет роль соблазнителя, «демона», «Мефистофеля» в отношении Ивана Петровича, как Вотрен играет эту роль в отношении Растиньяка.

Но что еще важнее — само содержание «философии жизни» Валковского совпадает с содержанием «философии жизни» Вотрена. Князь Валковский утверждает, что все — вздор. «Не вздор — это личность, это я сам. Все для меня и весь мир для меня создан!» (III, 215). Этот тезис Валковского сходен с известной дилеммой «подпольного человека»: «Миру ли провалиться, или мне чай пить» (III, 189). Но фразу «подпольного человека» высказывает чиновник-неудачник, а фразу Валковского — делец-спекулянт, человек «житейских успехов», наживший громадные средства. У Валковского эта фаза совершенно иначе звучит, имеет совершенно иной социальный контекст. Связь убеждений Валковского с законом капиталистической конкуренции подчеркнута в рассуждениях этого персонажа, как и в рассуждениях Вотрена.

«Жизнь,— говорит Валковский,— коммерческая сделка, даром не бросайте денег, но, пожалуй, платите за угождение, и вы исполните все свои обязанности к ближнему,— вот моя нравственность, если уж вам ее непременно нужно, хотя, признаюсь вам, по-моему, лучше не платить своему ближнему, а суметь заставить его делать даром» (III, 216). Как у Вотрена, у Валковского есть деление людей на «умных», к которым князь причисляет, конечно, себя, и на

массу «дураков». Это деление, из которого позднее вырастет деление Раскольниковым всех людей на «обыкновенных» и «необыкновенных». Как Вотрен, Валковский разоблачает изнанку всякой морали. «В основании всех добродетелей,— говорит он Ивану Петровичу,— лежит глубочайший эгоизм. И чем добродетельнее дело,— тем более тут эгоизма» (III, 216).

Вотрен говорит Растиньяку: «Иной меньше лицемерит, другой больше, и дураки одного называют нравственным человеком, другого — безнравственным». Но что любопытнее всего, пафос исповеди Валковского, как и пафос исповеди Вотрена, по существу является невольным разоблачением капиталистического общества. Сам Валковский это сознает: «Ведь я вижу, что я живу в обществе пустом: но в нем покамест тепло, и я ему поддакиваю, показываю, что за него горой, а при случае я первый же его и оставлю» (III, 217).

Итак, сходство с Бальзаком, на наш взгляд, несомненное. Но при этом сходстве Достоевский в образе Валковского, в конечном счете, дает глубоко оригинальную фигуру. Это заключается прежде всего в мотиве сладострастия, в котором Валковский — предтеча Свидригайлова и Федора Павловича Карамазова. В фигуре Валковского есть и своя социальная специфика, четко отличающая Достоевского от Бальзака. В судьбе князя Валковского отражен процесс приспособления части разорившегося русского дворянства к капиталистическим условиям. Валковский — «бывший человек», в котором ясно заметна психология разлагающегося барства. «Но главное, главное — женщины, и женщины во всех видах: я даже люблю потаенный, темный разврат, постраннее и оригинальнее, даже немножко с грязнотцой для разнообразия» (III, 216). В сладострастии Валковского есть что-то барски-рафинированное, признаки социального декаданса. Обнаженный

цинизм его исповеди напоминает рассуждения племянника Рамо в знаменитом диалоге Дидро.

Однако в цинизме Валковского проявляется нечто глубоко своеобразное и характерное для проблематики творчества Достоевского. Князь признается Ивану Петровичу: «Одно из самых пикантных для меня наслаждений было... ободрить какого-нибудь вечно юного Шиллера и потом вдруг сразу огорошить его; вдруг поднять перед ним маску и из восторженного лица сделать перед ним гримасу, показать ему язык именно в ту минуту, когда он менее всего ожидает этого сюрприза» (III, 210). Имя Шиллера, как рефрен, проходит через всю исповедь Валковского. Поэзия Шиллера имела огромное значение для молодого Достоевского. «Я выучил наизусть Шиллера»,— признается он в одном из писем своему брату Михаилу Михайловичу. В этом беспрерывном издевательстве Валковского над Шиллером и шиллеровщиной есть какой-то надрыв, какое-то упоение насмешки.

У Достоевского имя Шиллера фитурирует в ряде романов, как определенный символ восторженно-идеального отношения к жизни.

В словах Валковского звучит острое издевательство над идеальным, срыв покровов со всего возвышенного, попирание святыни. «Есть особенное сладострастие в этом внезапном срыве маски, в этом цинизме, с которым человек вдруг высказывается перед другим в таком виде, что даже не удостаивает и постыдиться перед ним» (III, 213). В этом наслаждении у Валковского попранием всего идеального чувствуется скрытое признание силы этого идеального, его власти над людскими сердцами. Он чувствует прежде всего эту власть над душой своего собеседника — Ивана Петровича. Полемика Валковского с ним очень и очень серьезна. Если угодно, это полемика и с самим собой, диалог не только с Иваном Петровичем, но и с собственным «я». Это

тот же диалог, который ведет Свидригайлов с Раскольниковым, Федор Павлович с Иваном и Алешей. Свидригайлов ведь так же донимает Раскольникова насмешкой над Шиллером.

Исповедь Валковского — одна из важнейших манифестаций внутреннего отношения к миру самого Достоевского. Пародирование идеального, как результат констатации его несостоятельности и как признание вопреки этому его неодолимой силы, его безусловного значения — эта специфическая форма дуализма мировосприятия Достоевского, которая лежит в основе трагического действия его романов, проходит уже через исповедь Валковского. Сочетание исступленного устремления к идеалу, к «благообразию» и циническое попирание идеального — диссонанс, пронизывающий творчество Достоевского, звучит в острой форме в признаниях Валковского Ивану Петровичу. Одержимость служения идеальному Ивана Петровича, его самоотречение и цинический смех Валковского — две стороны одного и того же процесса. В фигуре Валковского раскрывается важнейшая сторона внутреннего мира писателя.

Достоевский совершает если и не беспощадный суд над собой, как в «Записках из мертвого дома», но во всяком случае глубоко заглядывает внутрь самого себя. За образом Валковского скрывается тяжелый опыт самопознания, слышится скрытое волнение личных переживаний. «Но вот что я вам скажу! если б только могло быть (чего, впрочем, по человеческой натуре никогда быть не может), если б могло быть, чтоб каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтоб не побоялся изложить не только то, что боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится признаться самому себе,— то ведь на свете поднялся бы такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться» (III, 212).

Однако Валковский — живой самостоятельный характер, отнюдь не являющийся рупором или одной из личин художника. Достоевскому удалось в этой фигуре наглядно типизировать процессы морального распада в буржуазном обществе середины и второй половины XIX века. От образа Валковского ведет прямая линия к рассказу «Бобок», к лозунгу: «Заголимся!» Валковский — убедительный пример художественного освоения Достоевским объективной действительности. В отличие от других писателей, у него чем субъективнее образ, тем очень часто сильнее его объективная значимость. Ключ к познанию и художественному воплощению социально-объективного Достоевский находил в сокровенных изгибах своей собственной души.

Новое в эволюции творчества писателя в романе «Униженные и оскорбленные» мы можем констатировать и в отношении темы любви. Достоевский выявляет контроверзы любовного чувства, парадоксы страсти. Уже здесь любовь между мужчиной и женщиной постигается как процесс своеобразной борьбы. Заслуживает внимания с этой точки зрения изображение взаимоотношений Наташи и Алеши Валковского. Писатель сильно оттеняет неравенство их взаимной любви. «Видишь, Ваня,— признается Наташа своему другу,— ведь я решила, что я его не любила как ровню, так, как обыкновенно женщина любит мужчину. Я любила его как... почти как мать. Мне даже кажется, что совсем не бывает на свете такой любви, чтоб оба друг друга любили как ровные, а? Как ты думаешь?» (III, 254).

Наташа далее говорит о том, что она любит Алешу за то, «что он без характера и... умом не далек, как ребенок» (III, 255). И, наконец, она признается, что она испытала какое-то противоречивое чувство, когда узнала, что Алеша сошелся с Минной: «...Я узнала, выследила и, веришь ли: мне ужасно было больно, а в то же время как будто и приятно... не знаю, почему... одна уж мысль, что он тешит-

ся... или нет, не то: что он тоже как *большой* какой-нибудь, вместе с другими *большими* по красавицам разъезжает, тоже к Минне поехал! Я... Какое наслаждение было мне тогда в этой ссоре; а потом простить его... о милый!» (III, 255).

Писатель дифференцирует отдельные стороны и оттенки любовного чувства, вскрывает его иррациональные корни. Он выдвигает материнство, материнский инстинкт в чувстве женщины к своему любовнику. Но с этим материнством срастается невольный женский деспотизм, наслаждение властью над любовником.

В основном же сюжет «Униженных и оскорбленных» в новой форме повторяет ту антитезу, которая уже присутствует в «Бедных людях» — антитезу счастливого и полноценного бытия в прошлом и бытия разорванного, мучительного, полного надрыва в настоящем. Прошлое — это мир деревни или близкий к деревне мир «золотого детства». Настоящее — это город, Петербург с его раздирающими впечатлениями, это, в конечном счете, мираж. Во второй главе первой части воспоминания Ивана Петровича воспринимаются как резкий контраст текущему действию. «Золотое, прекрасное время! Жизнь сказывалась впервые, таинственно и заманчиво, и так сладко было знакомиться с ней. Тогда за каждым кустом, за каждым деревом как будто еще кто-то жил, для нас таинственный и неведомый» (III, 14). Но вот год жизни в Петербурге. Ихменевы возвращаются в провинцию. Следует заключительный диалог Наташи и Ивана Петровича: «Ваня,— сказала она.— Ваня, ведь это был сон! — Что было сон? — спросил я.— Все, все,— отвечала она,— все, за весь этот год... Ваня, зачем я разрушила твое счастье! — И в глазах ее я прочел: «Мы бы могли быть навеки счастливы вместе!» (III, 300).

Так, и «Униженные и оскорбленные» заключают в себе мотив, который кристаллизуется уже в «Хозяйке»

и который полным голосом зазвучит в позднейших романах («Преступлении и наказании», «Идиоте», «Подростке») — мотив призрачного, гибельного бытия Петербурга.

В стилевых приемах романа наблюдается в связи с близостью писателя к Диккенсу (можно говорить даже об определенном произведении, а именно: о романе английского писателя «Лавка древностей») введение композиционного принципа «романа тайн» в его традиционной, подчеркнутой, так сказать, штампованной форме. Это в особенности касается истории Нелли. Ясный параллелизм двух сюжетных линий — романа Вани — Наташи — Алеши и судьба Нелли, параллелизм, уклон к которому, как мы видели, Достоевский проявляет и раньше,— также имеет свое соответствие и в принципах композиции романов Диккенса.

Заслуживает внимания рисовка портрета. Писатель и здесь применяет гротеск, но в иной форме, чем в своих романах-комедиях. Здесь можно видеть, как эволюционирует гротеск Достоевского, претворяя гоголевские приемы портрета через усвоение манеры Диккенса, Гофмана и Гюго. Бросаются в глаза портреты старика Смита и его собаки. Писатель выдвигает во внешнем образе этих существ что-то безжизненное, деревянное, автоматическое. Относительно старика писатель замечает, что «его движения» делались «как-то бессмысленно, как будто по заведенной пружине» (III, 6). Построение портрета на соотношении живого и безжизненного, внешне предметного, вещного в человеке свойственно и Гофману, и Диккенсу. Стоит вспомнить у последнего железный крючок вместо правой руки у капитана Кутля в романе «Домби и сын» и ту гамму оттенков выражения, ту роль, какую играет этот крючок в психологической характеристике персонажа.

Для Достоевского знаменательно в разбираемом романе не систематическое, настойчивое повторение важной детали как средства выражения на протяжении всего романа,

но нагнетание впечатления до максимума при первом же наброске внешнего портрета. Здесь мы видим у Достоевского акцентирование крайнего внешнего безобразия, физического уродства, антиэстетического во внешнем облике. Так, например, безобразие старика дополняется и усиливается безобразием его собаки. «Шерсть на ней почти вся вылезла, тоже и на хвосте, который висел, как палка, всегда крепко поджатый. Длинноухая голова угрюмо свешивалась вниз. В жизнь мою я не встречал такой противной собаки» (III, 7). Это крайнее уродство и безобразие в портрете создает впечатление трагической неотразимости, необычайности судьбы и обреченности не только старика Смита и его собаки. Их портреты — увертюра к трагической судьбе главных лиц романа. В нагнетании уродливого и безобразного во внешнем облике для создания трагического впечатления Достоевский особенно перекликается с Виктором Гюго.

В пейзаже и интерьере «Униженных и оскорбленных» также слышится прелюдия к внешне предметной обстановке «Преступления и наказания» и других позднейших романов. Уже в первых строках романа рассказчик делает такое наблюдение: «Я заметил, что в тесной квартире даже и мыслить тесно» (III, 5). На этом строится интерьер и «Преступления и наказания».

5.

На пути к созданию философского романа

«Записки из подполья»

Два источника впечатлений текущей действительности дают материал для романов Достоевского 60—70-х годов. Первые источники — реформа 1861 г. со всеми ее предпосылками и последствиями, сложные процессы, проходящие в русской жизни, взаимоотношения России с Западной Европой. Новым в сознании писателя, начиная с этого времени, является огромное расширение его кругозора, особый социально-исторический план рассмотрения явлений. В «Дневнике писателя» и в его романах начинает звучать тема социально-исторических и мировых судеб России и Европы. В этот период Достоевский выдвигает свои историко-философские концепции.

Другим источником впечатлений для Достоевского было общественно-политическое движение в России 60—70-х годов, рассматриваемое им с реакционных политических позиций. При учете обоих планов — всемирно-исторического и социального, конкретно русского — Достоевский пытает-

ся найти для себя место в борьбе современных ему славянофильства и западничества, в борьбе с революционным движением своего века, в борьбе с Н. Г. Чернышевским и «Современником». В этом потоке живых и противоречивых впечатлений бурно несущейся истории, в мучительных противоречиях сознания Достоевский, однако, продолжает осваивать и углублять опыт познания человека, приобретенный на каторге. Синтез этого опыта и взгляда на Россию в разрезе исторических и мировых судеб формирует его философский роман.

Для социально-исторического мышления Достоевского, как оно представлено в «Дневнике писателя», является характерной чертой сближение реформы 1861 г. и дела Петра I, усмотрение в событиях 1861 г. исторических последствий преобразований Петра. В восприятии Достоевским этих событий наиболее существенно для него — осознание разрыва между интеллигенцией и народом. Достоевский пишет о «глубине пропасти, разделяющей наше цивилизованное по-европейски общество с народом». Это связывается с темой обособления и уединения личности. В сближении интеллигенции и народа заключается узел проблематики творчества Достоевского.

В отличие от славянофилов писатель признает историческую необходимость петровской реформы. Больше того, в высокой оценке реформы Петра Достоевский перекликается с Белинским. Значение для них реформы Петра — в приобщении России к европейским и мировым судьбам, во введении ее в русло общечеловеческого развития. «...Идея Петра,— пишет Достоевский,— совершилась и достигла в наше время окончательного развития. Кончилось тем, что мы приняли в себя общечеловеческое начало и даже сознали, что мы-то, может быть, и назначены судьбою для общечеловеческого мирового соединения» (XIII, 109). Но, с другой стороны, петровская реформа, по мысли писателя,

породила и разрыв интеллигенции с народом, создала Петербург, «самый отвлеченный и умышленный город на всем земном шаре» (IV, 112), вырастила в этом городе уединенного человека.

Как раскрывается эта проблематика в его художественном творчестве? Начальный ответ дают уже «Записки из подполья», они составляют новый этап в развитии романа Достоевского. Именно здесь впервые дается ряд историко-философских и историко-социальных обобщений, ряд афоризмов и формул, которые ложатся в основу дальнейшей эволюции Достоевского-писателя.

Прежде всего — вопрос о жанре. Исповедь, рассказ от первого лица, форма, которая спорадически являлась и раньше этого романа, составляет прочное и необходимое ядро «Записок» и позднейших произведений. Писатель сознательно включает себя в определенную историко-литературную традицию. В конце первого раздела — «Подполье» — рассказчик заявляет: «замечу кстати: Гейне утверждает, что верные автобиографии почти невозможны и человек сам об себе, наверно, налжет» (IV, 134). По его мнению, Руссо, например, «непременно налгал на себя в своей исповеди, и даже умышленно налгал, из тщеславия» (IV, 134). Конечно, и Руссо и Гейне здесь названы глубоко не случайно. Есть преемственная связь между «Записками из подполья» и «Исповедью» Ж.-Ж. Руссо. Она в предельной обнаженности самопризнания, выворачивании изнанки человека. С Гейне же Достоевского сближает особая форма самоиронии.

Для нас особенно важно констатировать связь «Записок» с предшествующим духовным и жизненным опытом автора и с его предшествующими произведениями. «Есть в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которые он и друзьям не откроет, а разве только себе само-

му, да и то под секретом. Но есть, наконец, такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится» (IV, 134). Эти слова «подпольного человека» совершенно совпадают по мысли с признаниями князя Валковского Ивану Петровичу в ресторане. Но писатель оттеняет, что исповедь «подпольного человека» есть вместе с тем его беспощадный суд над самим собой. В конце первого раздела герой ставит вопрос: для чего он записывает свои воспоминания. «Так-с... на бумаге и оно выйдет как-то торжественнее. В этом есть что-то внушающее, суда больше над собой будет, слогу прибавится» (IV, 134). В конце об этом сказано еще решительнее. «По крайней мере, мне было стыдно, во все время, как я писал эту *повесть*: стало быть, это уже не литература, а исправительное наказание» (IV, 194).

Мотив суда, беспощадного суда над собой возвращает нас к «Запискам из мертвого дома». В первом разделе, содержащем «афоризмы житейской мудрости героя», мы слышим такое утверждение: «Клянусь вам, господа, что слишком сознавать — это болезнь, настоящая, полная болезнь» (IV, 111). И в самом деле, одна из коренных черт «подпольного человека» — это способность все осознавать и понимать в самом себе и в других, это — «многосторонность ощущений», по его собственным словам. С этим неотделимо связывается сочетание противоположных элементов, способность к совершению самых противоположных деяний. «Скажите мне вот что,— спрашивает «подпольный человек»,— отчего так бывало, что, как нарочно, в те самые, да, в те же самые минуты, в которых я наиболее способен был сознавать все тонкости «всего прекрасного и высокого», как говорили у нас когда-то, мне случалось уже не сознавать, а делать такие неприглядные деянья, такие, которые... ну да, одним словом, которые, хоть и все, пожалуй,

делают, но которые, как нарочно, приходились у меня именно тогда, когда я наиболее сознавал, что их совсем бы не надо делать?» (IV, 112).

Для сознания «подпольного человека» характерной чертой является то, что он обобщает свои личные, казалось бы, незначительные переживания до высшего предела. Не один раз он подчеркивает, что «все так делают». В афоризмах первого раздела появляется тот всемирно-исторический план, который будет сопутствовать романам Достоевского вплоть до «Братьев Карамазовых». «Человек любит созидать и дороги прокладывать, это бесспорно, но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос?» Причем, как отмечает «подпольный человек», «самые утонченные кровопроливцы почти сплошь были самые цивилизованные господа...».

«Подпольный человек» делает свои социально-исторические прогнозы. Современность в жестокости и кровожадности не уступает, а превосходит варварские времена. «Да, оглянитесь кругом: кровь рекой течет, да еще развеселым таким образом, точно шампанское» (IV, 122). Показательно для исторических параллелей Достоевского противопоставление Аттиле Наполеона как определенного символа современной эпохи. Герой «Записок» утверждает даже, что «от цивилизации человек стал... если не более кровожаден, то уже наверное хуже, гаже кровожаден, чем прежде» (IV, 123), что «...человек еще, пожалуй, дойдет до того, что отыщет в крови наслаждение» (IV, 123).

Налицо у «подпольного человека» также идея «всемирного единения», которая займет такое большое место в построениях «философского романа». Это «всемирное единение» фигурирует здесь в образах «хрустального дворца» и «муравейника», которые осмеивает «подпольный человек». Здесь звучит коренная для Достоевского проблема

 необходимости и свободы, предопределения и свободного

хотения. Необходимость в этих рассуждениях символизируется в «математической формуле», сводящей человека к роли простого «штифтика» в машине. В противовес этой тенденции свести человека к «штифтику» «подпольный человек» провозглашает: «человеку надо одного только *самостоятельного* хотения, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела» (IV, 124).

Тема этих афоризмов «подпольного человека» — «человек-универс». Снова раскрываются те наблюдения над человеком, которые Достоевский сделал на каторге, проецированные на этот раз во всемирно-исторический план. Коренная устремленность человека — устремленность к свободе. Человек заключает в себе и возможности безграничного созидания, возможности «высокого» и «прекрасного» и возможности разрушения и хаоса. Специфическое «Записок из подполья» — в том, что тема «человека-универса» здесь дана в резко пародийном освещении. «Подпольный человек» — это карикатура на «человека-универса», совмещающего в себе противоположности.

Тон самой едкой иронии над самим собой проникает в думы «подпольного человека», в его рассказы. Острота этих дум и рассказов в значительной степени зависит от внутреннего сопоставления всемирно-исторического плана, постановки коренных вопросов бытия человека и мелкопакостных переживаний и поступков героя — ущемленного и непомерно раздутого тщеславия, мелкой злобы и мести за это ущемление своего «я». Герой сам сознается в этих своих чувствах.

«Подпольный человек» одержим исступленной мечтой «спасаться» во «все прекрасное» и «высокое», «немедленно обняться с людьми и со всем человечеством», одержим неистребимой жаждой социальной правды. Эти возвышенные порывы души «подпольного человека» соответствуют творчески-созидательным устремлениям человечества во

всемирно-историческом плане. Взрыву же хаоса соответствуют пакости «подпольного человека». Эти контрасты и созвучия и создают всю своеобразную атмосферу «Записок».

«Чем больше я осознавал о добре и о всем этом «прекрасном и высоком», тем глубже я опускался в мою тину и тем способнее был совершенно завязнуть в ней. Но главная черта была в том, что это как будто не случайно во мне было, а как будто ему и следовало так быть» (IV, 112).

«Записки из подполья» вскрывают в новой форме антиномию социального и антисоциального инстинктов в современном им человеке. В образе «подпольного человека» писателю удалось дать одно из ярчайших своих художественных обобщений. Здесь вскрыты симптомы социального разложения, декаданса, признаки острой социальной болезни, которая особенно явно обнаруживается в ходе бурного развития капитализма.

В «Записках» остро поставлен вопрос о преодолении «подполья». При полном развенчании, предельном снижении, систематическом пародировании «широты» сознания своего героя Достоевский освещает, однако, его судьбу трагическим светом. И это составляет своеобразие писателя — довести до конца снижение героя, разрушить в нем все признаки «героического», окончательно его раздеть и затем показать, что далеко не все конечно с этим раздеванием. У «подпольного человека» есть сознание, мучительное сознание полной ущербности своего бытия. Он пишет: «...Сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду» (IV, 132).

В «Записках из подполья» четко обнаруживается связь Достоевского с литературной традицией — и русской и западноевропейской литературы. «Подпольный человек» являет собой новое глубоко своеобразное воплощение типа

отщепенца, совсем новой вариации «лишнего человека», живущего в иных условиях, вырастающего на иной социально-психологической почве. Сам «подпольный человек» осознает свою родословную связь с романтиками. В первой главе второго раздела герой язвительно формулирует отличие русского романтика от «глупых, надзвездных немецких и особенно французских романтиков...». «Свойства нашего романтика — это все понимать, все видеть, и видеть часто несравненно яснее, чем видят самые положительнейшие наши умы; ни с кем и ни с чем не примиряться, но в то же время ничем и не брезгать...» (IV, 138). «Подпольный человек» ядовито отмечает необычайную гибкость, уживчивость, изворотливость русского романтика. «Широкий человек наш романтик и первейший плут из всех наших плутов, уверяю вас в том... даже по опыту» (IV, 139.)

Но осмеяние «русского романтика», его «широты» у «подпольного человека» есть осмеяние самого себя, форма самоотрицания. В образе героя «Записок» просвечивается явная связь этого образа с «байроническим типом» в русской и западной литературе. В самом деле, в сознании «подпольного человека» налицо тот строй мысли, который романтики и байронисты называли «неприятием мира». Мысль о борьбе с «законами природы» проходит через все рассуждения героя. «Законов природы нельзя прощать; ни забыть, потому что хоть и законы природы, а все-таки обидно» (IV, 113). «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?» (IV, 116). «Законы природы постоянно и более всего всю жизнь меня обижали» (IV, 118) и т. д. В сущности, в рассуждениях «подпольного человека» звучит метафизический бунт байроновского Каина против мироздания, байроновское богоборчество, однако в предельно измельченном виде.

Тема бунта против природы звучит у «подпольного человека» в форме самоосмеяния и самооплевывания. Комментарием к образу героя «Записок» в данной связи могут служить, на наш взгляд, слова Достоевского о байронистах в русской литературе и жизни в журнале «Время» за январь 1861 года: «Были у нас и байронические натуры. Они большею частью сидели сложа руки и... даже уже не проклинали. Так только лениво иногда осклаблялись. Они даже смеялись над Байроном за то, что он так сердился и плакал, что лорду уж и совсем неприлично. Они говорили, что и не стоило сердиться и проклинать, — что уж так все гадко, что даже пальцем пошевелить не хочется, и что хороший обед всего дороже. И когда они говорили это, — мы с благоговением внимали их словам, думая видеть в их мнении о хорошем обеде какую-то таинственную, тончайшую и ядовитейшую иронию. А те уплетали себе в ресторанах и жирели не по дням, а по часам. И какие из них бывали краснощекие! Иные же не останавливались на иронии жирного обеда и шли все дальше и дальше; они преусердно начали набивать свои карманы и опустошать карманы ближнего. Многие потом пошли в шулера. А мы смотрели с благоговением, разиня рот и удивлялись» (XIII, 49—50).

«Подпольный человек» осознает подобного рода «романтику» и «широту сознания» в самом себе и подвергает себя внутреннему харакири. В своеобразной форме здесь отражается процесс развенчания романтика, который проходит через западноевропейскую и русскую литературу после 40-х годов. В русской литературе он заметен уже явно в «Герое нашего времени», в отношении автора к Печорину. Позднее в русской литературе осмеяние и развенчание романтика в особенности наглядно представлено у Гончарова в «Обыкновенной истории», где романтик-идеалист кончает обнаженным буржуазным карьеризмом. Ви-

димые параллели к этому протянутому через десятилетия процессу развенчания романтика мы наблюдаем и в современной Достоевскому западноевропейской литературе. Резко бросающиеся в глаза примеры этого — во французской литературе в творчестве Флобера (особенно «Госпожа Бовари» и «Воспитание чувств»), в немецкой — в «Зеленом Генрихе» Готфрида Келлера.

Байронизм, однако, является не только предметом иронии Достоевского. В нем, как мы видим, писатель признает важную страницу духовной биографии человечества. «Байронизм, — говорит Достоевский в своей статье о Н. А. Некрасове в «Дневнике писателя» за 1877 год, — хотя и был моментальным, но великим, святым и необходимым явлением в жизни европейского человечества, да чуть ли не в жизни и всего человечества» (XII, 349). И в русской литературной жизни первой половины XIX в. Достоевский видит не только вырождение байронического типа, не только злую пародию на «байронические» и «демонические» натуры. В уже упоминавшейся на предыдущей странице статье во «Времени» за январь 1861 года Достоевский противопоставляет перерождению байронизма в безысходную пошлость нечто очень серьезное. «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим!» (XIII, 50). Достоевский говорит о Гоголе и Лермонтове. Писатель был необычайно восприимчив к процессу перевоплощения и снижения байронического типа в русской литературе. При всем крайнем снижении героя «Записок» и его «бунта» нельзя не видеть в «подпольном человеке» духовного потомка того «русского скитальца», о котором Достоевский с трагической серьезностью говорит и в речи о Пушкине и в ряде предшествующих статей в «Дневнике писателя».

Правда, «подпольный человек» не является «скитальцем» в точном смысле слова, он, прикрепленный и при-

гвожденный к Петербургу, раб и трус, по его собственному самосознанию и самоопределению. Но глубоко трагичным делает его беспощадное отрицание самого себя и сознание важности и значительности «чего-то иного». Тема безысходного одиночества личности с особой силой звучит во встрече «подпольного человека» с Лизой. Перед нами — встреча трагических одиночек, жаждущих настоящего живого общения, жаждущих вырваться из смрада своего «подполья» и отбрасываемых в противоположные стороны. На всей жизни и судьбе «подпольного человека» лежит печать проклятия. Мы видим, образно говоря, возвращение в новом перевоплощении мотива Агасфера, играющего такую важную роль в творчестве романтиков.

«Записки из подполья» представляют характерный образец дальнейшего развития жанра романа Достоевского в смысле все большего единства в нем психологического и социального романа. Если психологический роман в данном произведении дает себя резко чувствовать при выявлении самых подспудных, интимных переживаний героя, изгибов его психики, то социальный роман налицо в ярком конкретном социально-историческом изображении общественной среды. И эта сторона столь же сильна, как и первая. Социальная среда «Записок» — опять-таки мелкое петербургское чиновничество и мещанство. Эта среда очерчена немногими, но незабываемыми штрихами. Одна из ярко впечатляющих сцен — сцена в ресторане. Поразительно вскрыта в этой сцене подоплека «приличной» жизни, повседневных «приятельских», «дружеских» отношений, веселых приятельских пирушек. Безоглядный карьеризм, погоня за чинами и комфортом, пресмыкательство перед житейским успехом, снобизм, душевный цинизм — все это является столь выразительным потому, что оно показано глазами человека, неизлечимо ущемленного в чувстве своего «я», неудачника, обиженного по службе и в жизни.

«Подпольный человек» — сам плоть от плоти и кровь от крови всех этих зверьковых, симоновых и других. Но герой видит и понимает насквозь их подноготную и лишен их наивного самоупоения. Благодаря этому создается особая перспектива для рассмотрения и оценки внутреннего мира этих людей. Сцена в ресторане — сочетание откровенной «клубнички» в пьяном восторженном лепете компании с афоризмами о том, что «Шекспир — бессмертен».

Композиция повести четко распадается на два раздела: «Афоризмы житейской мудрости» героя — первый раздел и эпизоды из жизни героя — второй раздел. Оба раздела соединены переживаниями «подпольного человека».

Среди эпизодов важнейший — встреча героя с Лизой. Здесь выступает новая тема повести, тема любви-ненависти, имеющая важное значение в сюжетике романов Достоевского 60—70-х годов. «... Любить у меня, — говорит «подпольный человек»,— значило тиранствовать и нравственно превосходствовать. Я всю жизнь не мог даже представить себе иной любви и до того дошел, что иногда теперь думаю, что любовь-то и заключается в добровольно дарованном от любимого предмета праве над ним тиранствовать. Я и в мечтах своих подпольных иначе и не представлял себе любви, как борьбою, начинал ее всегда с ненавистью и кончал нравственным покорением, а потом уже представить себе не мог, что делать с покоренным предметом» (IV, 192).

Вскрывая переживания «подпольного человека» в связи с его романом с Лизой, Достоевский, согласно своим основным тенденциям, заостряет внимание читателя на парадоксах чувства. После обладания Лизой в доме свиданий «подпольный человек» охвачен приступом «обращения». Сила слов героя основана на понимании положения Лизы и всей подоплеки продажной любви. Герой выступает как

проповедник. Но вся действительная целенаправленность этой проповеди выясняется, когда он позднее признается Лизе: «Власти, власти мне надо было тогда, игры было надо, слез твоих надо было добиться, унижения, истерики твоей, вот чего надо было тогда!» (IV, 189).

Герой с ненавистью ждет прихода Лизы, которую он сам позвал к себе. Когда она приходит к нему, им овладевает приступ страсти. «Как я ненавидел ее и как меня влекло к ней в эту минуту!» (IV, 191) — регистрирует свои переживания «подпольный человек». В «Записках из подполья» Достоевский показывает те сложные, рафинированные формы любовной страсти, изображение которых будет позднее характерно для некоторых течений западной литературы.

«Записки из подполья» с достаточной четкостью кристаллизуют приемы портретной и психологической рисовки у Достоевского. Внешний портрет героя дается писателем от имени этого героя в определенный момент действия, в трагическую для него минуту. Герой смотрит на себя в зеркало после пресловутого обеда, приехав в дом свиданий и находясь в комнате с «девицей», которую ему «предложили». «Я случайно погляделся в зеркало. Взбудораженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. «Это пусть, этому я рад, — подумал я, — я именно рад, что покажусь ей отвратительным...» (IV, 166). Здесь не простое, обычное описание наружности героя, а описание в связи с острейшей рефлексией «подпольного человека», с его неприятием себя, отвращением к себе. Тем самым внешний портрет предельно психологизирован. Короткая зарисовка наружности во всем ее безобразии — средство усиления психологической экспрессии.

Еще более значителен для Достоевского психологический портрет в собственном смысле слова. «Подпольный

человек», выворачивая наизнанку нутро, говорит о процессе болезненного осознания своих переживаний. Он постоянно сомневается в себе, сомневается в том, верно ли он описывает и определяет свои переживания, психологические мотивы своих действий. Так, замечая по поводу своей проповеди Лизе: «Игра, игра увлекла меня»,— герой оговаривается: «Впрочем, не одна игра». Он понимает, какое значение для Лизы имела встреча с ним. «Она пришла вовсе не для того, чтобы жалкие слова слушать, а чтоб любить меня, потому что для женщины в любви-то и заключается все воскресение, все спасение от какой-то бы ни было гибели и все возрождение» (IV, 192). Но ясно, что и в словах «подпольного человека» Лизе в доме свиданий была не одна игра, не одно желание властвовать, но и скрытая потребность возрождения.

Так или иначе в «Записках» очевидна тенденция Достоевского к такому изображению внутреннего мира человека, когда все описания и определения переживаний, все психологические категории оказываются недостаточными для понимания полноты мотивов действий человека. Для психологического портрета характерен также внешний облик Лизы. Героиня совсем не показана «изнутри», в авторской интроспекции, т. е. ее переживания нигде не описываются автором прямо. Внешний портрет Лизы дан в самой скупой зарисовке при ее первом появлении перед героем в доме свиданий. «Машинально я взглянул на вошедшую девушку: передо мной мелькнуло свежее, молодое, несколько бледное лицо, с прямыми темными бровями, с серьезным и как бы несколько удивленным взглядом... Что-то простодушное и доброе было в этом лице, но как-то до странности серьезное» (IV, 165). Вот и все, что мы узнаем о наружности героини. Она говорит также минимум слов, даже жесткий минимум. Во время же длинной проповеди «подпольного человека» она долго и упорно молчит, затем

подает отдельные обрывистые короткие реплики. И после этого вдруг у Лизы сильный взрыв. «Нет, никогда, никогда я еще не был свидетелем такого отчаяния! Она лежала ничком, крепко уткнув голову в подушку и обхватив ее обеими руками. Ей разрывало грудь. Все молодое тело ее вздрагивало, как в судорогах. Спершиеся в груди рыдания теснили, рвали ее и вдруг воплями, криками вырывались наружу. Тогда еще сильнее приникала она к подушке: ей не хотелось, чтобы кто-нибудь здесь, хоть одна живая душа узнала про ее терзания и слезы. Она кусала подушку, прокусила руку свою в кровь (я видел это потом) или, вцепившись пальцами в свои распустившиеся косы, так и замирала в усилии, сдерживая дыхание и стискивая зубы» (IV, 174).

В этом описании внутреннего взрыва у героини Достоевский останавливает внимание читателя на внешней бурной динамике проявления чувств, на этих жестах, сдерживающих изо всей силы напор чувства и тем острее его выражающих. Характерен также самый переход от угрюмого молчания и коротких реплик к неожиданному взрыву. Такой переход повышает силу выразительности сцены с Лизой. Так или иначе психологическая экспрессия — важнейший момент в раскрытии образа Лизы.

Далее перед нами появление героини на квартире «подпольного человека». В этой сцене у Лизы еще меньше слов. «Я оттуда... хочу... совсем выйти...» (IV, 188), — успевает сказать она, но ее прерывает герой. В ответ на порыв его страсти «на лице ее изобразилось сначала как будто недоумение, как будто даже страх, но только на мгновение. Она восторженно и горячо обняла меня...» (IV, 191). Столь же выразительна сцена ее ухода. Только одно слово: «Прощайте!» Лиза уходит. Герой бежит за ней на лестницу, но слышит только, «как с визгом отворилась тугая наружная стеклянная дверь на улицу и туго захлопнулась. Гул под-

нялся по лестнице» (IV, 191). «Подпольный человек» находит на полу скомканную пятирублевую бумажку.

Несколько слов, несколько резко выраженных жестов и движений,— и перед читателем неотразимо встают образ и трагическая судьба девушки, которую поманили из смрада публичного дома, пробудили в ней живое настоящее чувство, чтобы затем так беспощадно и цинично его оплевать. Образ Лизы строится так, что читатель подразумевает и ощущает неимоверно больше, чем это непосредственно сообщается героем-рассказчиком. Такое неполное освещение фигуры Лизы, неясная колеблющаяся полутьма, в которую погружены ее переживания, весь ее внутренний мир — характерная черта психологического «портретирования» у Достоевского. Этот прием будет продолжен и развит в таких романах, как «Идиот», «Подросток» и другие.

Заслуживает также особого внимания весь антураж действия «Записок из подполья» — изображение внешней предметной обстановки (интерьер и пейзаж, вместе взятые), которое отличается крайней социальной насыщенностью. В «Записках» выступает яркий социально окрашенный петербургский фон, столь характерный потом для «Преступления и наказания». Здесь фигурирует даже тот же самый район—место действия великого романа—именно: район Сенной. Но в «Записках» этот фон дается крайне сжато. Он выступает в обращенной к Лизе эмоционально-возбужденной речи рассказчика. «Подпольный человек» рисует Лизе ее будущую неизбежную участь—попасть на Сенную. «Перейдешь ты в другое место, потом в третье, потом еще куда-нибудь и доберешься, наконец, до Сенной. А там уж походя бить начнут: это — любезность тамошняя: там гость и приласкать, не прибив, не умеет. Ты не веришь, что там противно? Ступай, посмотри когда-нибудь, можешь своими глазами увидеть. Я вот раз видел там в Новый год

одну, у двери. Ее вытолкали в насмешку свои же, проморозить маленько, за то, что уж очень ревела, а дверь за ней притворили. В девять-то часов утра она уж была совсем пьяная, растрепанная, полунагая, вся избитая. Сама набеленная, а глаза в черняках; из носа и из зубов кровь течет: извозчик какой-то только что починил. Села она на каменной лесенке, в руках у ней какая-то соленая рыба была; она ревела, что-то причитала про свою «учась», а рыбой колотила по лестничным ступеням. А у крыльца столпились извозчики да пьяные солдаты и дразнили ее» (IV, 175).

Страшный реализм Достоевского вырастает из всех этих неотвратимо верных и жестоких подробностей. Тема проституции выявляется здесь в таком трагическом свете, в сравнении с которым чуть ли не бледнеют даже страницы «Преступления и наказания». Достоевский по своему обычаю неудержимо нагнетает впечатление, нагнетает до крайнего предела. «Подпольный человек» рисует и картину смерти уличной проститутки с Сенной, проститутки последнего разряда, где-то в подвале. «Еще тебя же попрекнут, что даром место занимаешь, не скоро помираешь. Пить не допросишься, с ругательством подадут: «когда, дескать, ты, подлячка, издохнешь; спать мешаешь — стонешь, гости брезгают»» (IV, 176).

В этих картинах, встающих в воспаленном воображении героя «подполья», сказывается познание Достоевским ужасов подлинной действительности. Писатель не довольствуется подробностями умирания проститутки. С целью дальнейшего нагнетания впечатлений дается и картина ее похорон. Снова перед нами выхваченные из действительности жуткие и отвратительные подробности. «В могиле слякоть, мразь, снег мокрый,— не для тебя же церемониться! — «Спущай-ка ее, Ванюха; ишь ведь «учась» и тут верх ногами пошла, таковская. Укороти веревки-то, пост-

рел! — Ладно и так.— «Чего ладно? Ишь на боку лежит. Человек тоже был, али нет? Ну, да ладно, засыпай». И ругаться-то из-за тебя долго не захотят. Засыплют поскорее мокрой синей глиной и уйдут в кабак...» (IV, 176).

Жанровый фон повести, рисующий подвал на Сенной и участь дешевой проститутки, связан пейзажной рамой с основными моментами «Записок» и судьбы их героя. Весь второй раздел повести носит подзаголовок: «По поводу мокрого снега». Этот мокрый снег служит аккомпанементом основного душевного настроения героя. Весь пейзаж и интерьер повести построены как отпевание героя при жизни, как его отходная. Когда герой приходит в сознание после пьяного угара в доме свиданий, первые его слова к Лизе такие: «Сегодня погода... снег... гадко» (IV, 167). Далее диалог с Лизой прерывается снова замечаниями о том, что на Сенной «гроб выносили и чуть не уронили... из подвального этажа... Ну, знаешь, там, внизу... Из дурного дома... Грязь такая была кругом... Скорлупа, сор... Пахло... Мерзко было» (IV, 167, 168). После этого новая отвратительная подробность о том, что в могиле: «...Вода, на дне, вершков на шесть! Тут ни одной могилы на Волковом сухой не выроешь!» (IV, 168). Основной эмоциональный тон этого пейзажного аккомпанемента — это отходная еще при жизни человека. Такова же функция и интерьера. Момент пробуждения героя после сцены в ресторане и встречи в пьяном виде с Лизой отмечен такой подробностью: «Где-то за перегородкой как будто от какого-то сильного давления, как будто кто-то душил их,— захрипели часы. После неестественного долгого хрипения последовал тоненький, гаденький и какой-то неожиданно частый звон,— точно кто-то вдруг вперед выскочил» (IV, 166). Перед нами момент, заслуживающий специального внимания. Этот бой часов напоминает знаменитое описание боя часов в доме гоголевской Коробочки. Сопоставление

этих двух описаний яснее выявляет своеобразие Достоевского. Подробность боя часов у последнего крепко связана с настроением героя-рассказчика, чего нет у Гоголя. У автора «Мертвых душ» Чичиков только воспринимает этот бой как предмет вне его. У Достоевского же бой часов как бы весь пронизан ощущениями «подпольного человека». Этот бой часов полон психологической динамики.

В том же тоне выдержано изображение аксессуарных фигур «Записок». Таков, например, слуга героя Аполлон. Этот слуга — одна из «казней Египетских» для «подпольного человека».

«Особенно бесил он меня, когда, бывало, начнет читать у себя за перегородкой псалтырь. Много битв вынес я из-за этого чтения. Но он ужасно любил читать по вечерам, тихим, ровным голосом, нараспев, точно как по мертвом. Любопытно, что он тем и кончил: он теперь нанимается читать псалтырь по покойникам, вместе с тем истребляет крыс и делает ваксу» (IV, 183). Эта фигура до конца соответствует всем другим деталям романа. Самый незначительный персонаж поднимается почти до жуткого символа. Любопытно это сочетание чтения псалтыря и истребления крыс. Главное, что Аполлон вплетается в основной аккомпанемент повести — отпевание человека при жизни, и этот аккомпанемент неотделим от основной тенденции «Записок»: беспощадного отрицания «подпольным человеком» самого себя.

6.

Комедийное и трагедийное в романе «Игрок»

Важное и особое место в творчестве Достоевского 60-х годов занимает «Игрок». Новым в эволюции творчества писателя в этом романе является то, что здесь в ряде живых образов представлена Западная Европа, что сама обстановка действия перенесена в Европу. В то же время в «Игроке» — новая вариация того синтеза психологического и социального романа, который знаменует творчество писателя 60—70-х годов.

Социальный роман (в смысле объективного художественного воспроизведения определенной социальной среды и обстановки) достигает здесь особо богатой разработки. Рисуется красочная впечатляющая картина нравов западноевропейской буржуазии, толпящейся на курортах и на рулетке. С другой стороны, «Игрок» продолжает «Записки из подполья» и по линии психологического романа: и здесь исповедь героя, раскрытие его сугубо интимных переживаний.

Роман обращает на себя внимание сплетением ведущих мотивов и литературной генеалогией их. В ходе действия раскрывается захватывающая людей власть денег, жажда обогащения. Действие происходит в городе Рулетенбурге Так или иначе рулетка является подлинным центром действия, вокруг которого группируются все персонажи. «Игрок» — первый роман Достоевского, где бурно развивающийся капитализм Запада открывается писателю в совершенно наглядных, осязательных формах.

В романе мы наблюдаем сочетание напряженного драматизма с ясно выраженной сатирически-комедийной стихией.

В произведении резко ощущается отталкивание писателя от капиталистической Европы. Писатель противопологает западноевропейскую буржуазию, идущую неуклонно по пути капиталистического накопления, русскому дворянству, проматывающему свое состояние. Предметом язвительной сатиры является по преимуществу немецкая и французская буржуазия. Писатель считает характерным для западноевропейского капиталистического накопления «немецкий способ накопления». «Положим, фатер скопил уже столько-то гульденов и рассчитывает на старшего сына, чтобы ему ремесло аль землишку передать; для этого дочери приданого не дают, и она остается в девках. Для этого же младшего сына продают в кабалу аль в солдаты и деньги приобщают к домашнему капиталу... Дальше то, что и старшему тоже не легче: есть там у него такая Амальхен, с которой он сердцем соединился,— но жениться нельзя, потому что гульденов еще столько не накоплено. Тоже ждут благонравно и искренне и с улыбкой на заклание идут. У Амальхен уж щеки ввалились; сохнет. Наконец, лет через двадцать благосостояние умножилось; гульдены честно и добродетельно скоплены. Фатер благословляет сорокалетнего старшего и тридцатипятилетнюю

Амальхен с иссохшей грудью и красным носом... При этом плачет, мораль читает и умирает. Старший превращается сам в добродетельного фатера, и начинается опять та же история» (IV, 249—250).

Сатира писателя становится особенно едкой в представлении того, как этот культ наживы, это служение капиталу, в жертву которому приносятся молодые цветущие жизни, сочетается у немецкой буржуазии с традиционным сентиментализмом и морализмом, с семейным благонравием и пошлым идеализмом. «Ну, точь-в-точь то же самое, как в нравоучительных немецких книжечках с картинками: есть здесь везде у них в каждом доме свой фатер, ужасно добродетельный и необыкновенно честный. Уж такой честный, что подойти к нему страшно...У каждого этакого фатера есть семья, и по вечерам все они вслух поучительные книги читают. Над домиком шумят вязы и каштаны. Закат солнца, на крыше аист, и все необыкновенно поэтическое и трогательное» (IV, 249).

Но Достоевский открывает под этим «необыкновенно поэтическим и трогательным» другие, резко агрессивные черты немецкой буржуазии, неотделимые от культа наживы: ее упоение самой собой, ее страшную нетерпимость к другим народам. «Ну-с, как же не величественное зрелище: столетний или двухсотлетний преемственный труд, терпение, ум, честность, характер, твердость, расчет, аист на крыше! Чего же вам еще, ведь уж выше этого нет ничего, и с этой точки они сами начинают весь мир судить и виновных, т. е. чуть-чуть на них не похожих, тотчас же казнить» (IV, 250). Жгучему осмеянию подвергаются нравы и жизненные привычки и французской буржуазии. В «Игроке» ряд картин и сюжетных положений содержат такую же ядовитую критику французской буржуазии, какая пронизывает и путевые записки Достоевского «Зимние заметки о летних впечатлениях».

Нужно отметить, что и немецкая и французская буржуазия, каждая со своими национальными особенностями, все же, в конечном итоге, составляет для Достоевского одну физиономию: физиономию буржуазной Европы. Устами рассказчика-героя, домашнего учителя Алексея Ивановича, Достоевский передает характерную черту французской буржуазии — ее приверженность к форме, к выработанным приличиям. За этой формой скрывается полная внутренняя бессодержательность, ничтожество интересов, беспринципность, жадность к деньгам, грубая жажда материальных благ. «Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком» (IV, 254), — говорит Алексей Иванович Полине.

Так или иначе в ходе действия романа четко обозначается мотив власти чистогана. На вопрос Полины: «Зачем вам деньги?» — Алексей Иванович отвечает: «Как зачем? Деньги — все!» (IV, 253). Напряжение действия основано, во-первых, на противопоставлении медленному накоплению азарта игры на рулетке, быстрого обогащения. Во-вторых, напряжение действия основано также на противопоставлении азарту игры на рулетке азарта страсти, испытываемой Алексем Ивановичем к Полине. Литературную генеалогию этого сплетения мотивов одержимости страстью к женщине и одержимости жаждой выигрыша нужно искать в романах Бальзака. Близость «Игрока» к романам знаменитого французского реалиста сказывается в том, что власть чистогана, бешеная жажда обогащения захватывает здесь, как в романах Бальзака, души, чуждые материального своекорыстия, как Алексей Иванович и Полина. Именно тот азарт наживы, который является стержнем романов Бальзака, составляет атмосферу и «Игрока». Герой оказывается втянутым в водоворот этого

азарта, как бальзаковские герои — Рафаэль, Растиньяк, Люсьен. Сходство усиливается в особенности тем обстоятельством, что азарт наживы проникает во все другие области жизни человека, переживания, эмоции, всю психику. Он переносит свои темпы, свой лихорадочный ритм на самые отдаленные от экономики душевные области. Даже те переживания, которые не стоят ни в какой прямой или косвенной связи с погоней за деньгами, пронизаны этим ритмом. Больше того, Достоевский, как и Бальзак, показывает, как самый этот ритм бешеного стремления к быстрому, мгновенному обогащению, властно захватывая, как водоворот щепку, всю волю человека, как некий фатум приводит его к поступкам, ставящим на край пропасти: таковы истории Алексея Ивановича, Полины, бабушки.

«Игрок» близок к роману «Шагреневая кожа» изображением быстрого душевного сгорания на фоне всеобщего оголтелого устремления к наживе и комфорту. Своеобразие Достоевского в данном романе обнаруживается в передаче нюансов исступленной любовной страсти на фоне азартной игры. В истории любви Алексея Ивановича и Полины рельефно выступает тот мотив любви-ненависти, которому суждено играть такую большую роль в философском романе Достоевского. Писателя и здесь привлекают парадоксы человеческих чувств, в первую очередь парадоксы любовной страсти.

Уже в первой главе герой-рассказчик так говорит о своих чувствах к Полине: «И еще раз теперь я задаю вопрос: люблю ли я ее? И еще раз не сумею на него ответить, т. е., лучше сказать, я опять, в сотый раз, ответил себе, что я ее ненавижу. Да, она была мне ненавистна. Бывали минуты (а именно, каждый раз при конце наших разговоров), что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы

за него с наслаждением. А между тем, клянусь всем, что есть святого, если бы, на Шлангенберге, на модном пуанте, она, действительно, сказала мне: «Бросьтесь вниз!»,— то я бы тотчас же бросился, и даже с наслаждением» (IV, 237).

В свою очередь обычное отношение возлюбленной героя, Полины, к нему — это беспрерывная язвительная насмешка над ним, беспрестанное третирование его. Сам герой характеризует свое отношение к Полине как «рабство», себя самого называет «рабом». Любовь Алексея Ивановича и Полины — это непрерывная ожесточенная борьба между ними. В этой борьбе ущемленное до крайних пределов чувство собственного «я», ущемленная гордость является доминирующей нотой. С нею срастается, однако, и нечто другое, гораздо более сильное и до конца не определимое: готовность идти на гибель ради любимого существа.

Реализм Достоевского и на этот раз наиболее ярко выражается в создании целой галереи характеров. «Игрок» может служить одним из наиболее убедительных примеров художественой силы Достоевского в познании и воспроизведении объективной действительности, в рисовке характеров, выходящих за сферу прямого раскрытия авторского субъективного мира. Если история Алексея Ивановича — Полины отражает в какой-то мере роман Достоевского и Аполлинарии Сусловой, то характеры Бланш, де Грие, генерала и особенно бабушки служат яркими примерами художественно-объективной лепки характеров, резко очерченных и рельефно индивидуализированных. Эти характеры прямо просятся перенести их на живописное полотно и на сцену.

В организации действия романа мы можем констатировать возвращение писателя к форме романа-комедии типа «Села Степанчикова» и «Дядюшкиного сна». Для «Игрока» характерна напряженная, хотя и комедийная, интрига. Налицо и тенденция к четкой централизации дей-

ствия, подчиняющей себе всех действующих лиц, находящихся в сложных и запутанных отношениях между собою и в крайне затруднительных житейских, даже просто денежных обстоятельствах.

Достоевский заостряет до предела комедийную интригу, поднимает ее до границ мольеровского фарса и буффонады тем, что заставляет развалину-старуху предаться всему азарту игры на рулетке и проиграться в пух и в прах, разрушив надежды генерала и других на ее деньги. Но этим комедийным «катастрофам» соответствует подлинная катастрофа в романе Алексея Ивановича с Полиной: приход возлюбленной к нему и затем неожиданный и резкий разрыв: Полина бросает ему в лицо 50 тысяч франков. Вся история этого романа и его развязка окрашены в трагические тона. Заостренность комедийных ситуаций до фарса и буффонады только оттеняет и усиливает противоположную эмоциональную окраску событий. Для действия романа «Игрок» характерно взаимопроникновение противоположных стихий: комедийно-буффонадной, восходящей к традиции французской комедии, и стихии трагедийной. Но в то же время между ними происходят взаимное отталкивание и борьба: они не могут до конца слиться в силу своей чужеродности. Эта борьба усиливает внутреннюю динамику романа. «Игрок» представляет весьма своеобразное повествовательное произведение, в котором сращены элементы «романа-комедии» и «романа-трагедии».

Искусство «портрета» у Достоевского в этом романе делает большой шаг вперед. В «Игроке» мы находим различные художественные манеры изображения писателем внешнего облика его персонажей.

Вот, например, портрет девицы Бланш де Коминь: «Ей, наверное, лет двадцать пять. Она рослая и широкоплечая, с крутыми плечами; шея и грудь у нее роскошны; цвет кожи смугло-желтый, цвет волос черный, как тушь, и волос

ужасно много,— достало бы на две куафюры. Глаза черные, белки глаз желтоватые, взгляд нахальный, зубы белейшие, губы всегда напомажены; от нее пахнет мускусом. Одевается она эффектно, богато, с шиком, но с большим вкусом... Голос ее — сиплый контральто. Она иногда расхохочется и при этом покажет все свои зубы» (IV, 245).

Такую манеру условно можно назвать графически-живописной. В этом «портрете» поражает четкость рисунка, стремление художника к точности и обстоятельности в передаче черт лица и фигуры. Достоевский воспроизводит также и красочно-живописные явления. Он сообщает о цвете кожи (смугло-желтый), волос (черные, как тушь). Обстоятельно и точно описаны глаза: черные, белки глаз — желтоватые. Весьма показательно соотношение красочных тонов: черного цвета волос и «белейших зубов» при смугло-желтом цвете кожи. Все вместе составляет определенную, выдержанную гамму. Портрет Бланш может быть примером пластически-живописной рисовки. Но все эти пластически-живописные черты получают у Достоевского определенное выражение: отмечается нахальный взгляд француженки. Перед описанием наружности Бланш рассказчик пишет: «... не знаю, поймут ли меня, если я выражусь, что у ней одно из тех лиц, которых можно испугаться. По крайней мере я всегда боялся таких женщин» (IV, 245). Красочно-живописный портрет Бланш, нахальное выражение ее глаз, страх перед нею героя соответствуют ее наивно-примитивной и вместе с тем плотоядно-хищной натуре. Вполне последовательно для нее, что после крушения надежд на «бабуленьку» она становится содержанкой Алексея Ивановича, который выиграл на рулетке большие деньги.

В совершенно другой манере дана зарисовка наружности барона и баронессы Вурм, с которыми у Алексея Ивановича происходит скандальное столкновение. «Помню, ба-

ронесса была в шелковом необъятной окружности платье, светло-серого цвета, с оборками, в кринолине и с хвостом. Она мала собой и толстоты необычайной, с ужасно толстым и отвислым подбородком, так что не видно шеи. Лицо багровое. Глаза маленькие, злые и наглые. Идет — точно всех честью удостаивает. Барон сух, высок. Лицо, по немецкому обыкновению, кривое и в тысяче мелких морщинок; в очках; сорока пяти лет. Ноги у него начинаются чуть ли не с самой груди; это, значит, порода» (IV, 258). Портрет барона подчеркивает и заостряет до гротеска отдельные характерные черты внешнего облика, в особенности длину ног. Сатирический пафос автора делает рисунок исключительно метким и выразительным. Живописное пятно (багровое лицо баронессы) подчинено резко вычерченным линиям. Портрет может служить примером словесно-художественного шаржа.

Новая и опять-таки совершенно иная манера в портрете Полины. «И не понимаю, не понимаю, что в ней хорошею! Хороша-то она, впрочем, хороша; кажется, хороша. Ведь она и других с ума сводит. Высокая и стройная. Очень тонкая только. Мне кажется, ее можно всю в узел завязать или перегнуть надвое. Следок ноги у ней узенький и длинный,— мучительный. Именно мучительный. Волосы с рыжим оттенком. Глаза — настоящие кошачьи, но как она гордо и высокомерно умеет ими смотреть» (IV, 258). В этом портрете нет последовательной зарисовки наружности героини целиком. Есть отдельные выхваченные детали: высокий рост, стройность и гибкость фигуры, рыжий оттенок волос, кошачьи глаза и... даже не нога, но след ноги. Выделяется в изображении человека то, что в нем есть наиболее запоминающегося и выразительного. Совершенно очевидно желание передать индивидуальное и неуловимое. Фокус портрета явно смещается от объективного фиксирования некоего комплекса черт лица в сторону субъективного

впечатления от созерцания этого лица. Писатель подчеркивает сомнение Алексея Ивановича, влюбленного в Полину: «И не понимаю, не понимаю, что в ней хорошего! Хороша-то она, впрочем, хороша; кажется, хороша» (IV, 258). Экспрессивность портрета особенно сказывается в акцентировании одной детали, в нагнетании ее: «Следок ноги у ней — узенький и длинный,— мучительный. Именно мучительный». Эта деталь господствует над всем. Все остальное как бы остается в тени. Многое совсем не обозначено и даже не упомянуто. В этой детали сконцентрировано главное, неповторимое в облике Полины.

Наряду с портретными зарисовками роман «Игрок» дает характерный для Достоевского пример непосредственного раскрытия внутреннего мира героев. Таково изображение отношения Алексея Ивановича к Полине. Он сам не понимает природы своего чувства: любит ли ее или ненавидит, готов ли он ее физически истребить или пойти ради нее на величайшую жертву. Не знает он и того, что его больше захватывает, страсть к Полине или азарт игры на рулетке. Но так или иначе героем владеет что-то сильное и непреоборимое.

В созвучии с этим непониманием героем самого себя находится неясность мотивов поведения Полины и ее подлинных чувств. Сперва она открыто смеется над своим поклонником, третирует его. Заставляет быть у ней на побегушках. Посылает играть на рулетке. Писатель преднамеренно ставит героиню в неясные для читателя отношения с французом де Грие и англичанином мистером Астлеем. Рассказчик подчеркивает, что он не понимает до конца этих отношений. Читатель вместе с рассказчиком неизбежно делает догадки: видимо, Полина должна де Грие, хочет заплатить долг чести. Но каковы ее чувства к де Грие? Что было у них в прошлом? Каковы ее чувства к мистеру Астлею, который влюблен в нее? На все это накинуто по-

крывало. Третирование Полиной Алексея Ивановича нарастает. Она прямо издевается над ним и провоцирует его на скандал с немцами — бароном и баронессой. Язвительность ее какой-то истерической насмешки над героем заставляет читателя предчувствовать, что здесь скрывается что-то другое, более сложное и властное, чем простое помыкание преданным человеком.

И вдруг после «катастрофы» с бабушкой Алексей Иванович ночью находит Полину у себя в комнате. Что привело ее к нему — об этом не сказано прямо, но из предыдущего ясно, что это — критический момент в судьбе Полины и героя-рассказчика. Характерно, что в этот наиболее напряженный момент ни переживания Полины, ни переживания Алексея Ивановича не описываются прямо, путем авторской интроспекции. Читатели могут только строить догадки. Что заставляет рассказчика бросить Полину и бежать на рулетку? Неужели азарт игры превозмогает в нем силу страсти? Хотел ли он этим купить Полину? Во всяком случае, последняя его именно так понимает. Недаром на другой день, проведя ночь в ожидании героя в его комнате, она бросает пачку кредиток ему в лицо и уходит. Что движет Полиной? Неужели она любит Алексея Ивановича? Это подтверждается лишь в конце романа, во время свидания героя с мистером Астлеем. Вероятнее всего, что Алексей Иванович и Полина испытывают непреодолимую страсть друг к другу, но напряженная борьба двух любовников, непреодолимое взаимное недоверие, которое вырастает из сильнейших ранений сокровенного «я»,— все это приводит к тому, что в решительную минуту они резко отталкиваются друг от друга. Так или иначе, Достоевский нигде не ставит точки над «и», не определяет решающих мотивов их поведения. И это характерно для того психологического изображения, которое развертывается во всем объеме в последующих романах.

Каков же окончательный итог нашего анализа «Игрока»? Он выясняется из соотношения образа героя, домашнего учителя и игрока, со всей целостной картиной жизни в Рулетенбурге. Герой очутился у разбитого корыта. Он после мотаний из Рулетенбурга в Париж и по другим европейским городам очутился в Гамбурге. «И вот полтора года с лишком прошли,— признается он сам.— И я, по-моему, гораздо хуже, чем нищий! Да что нищий! Наплевать на нищенство! Я просто сгубил себя!» (IV, 337). Роман «Игрок» в эволюции творчества Достоевского важен тем, что здесь писатель сводит вместе впервые и единственный раз картину капиталистической Европы, картину нравов европейской буржуазии, с одной стороны, и летящего в трубу русского дворянина, своего «уединенного человека», с другой стороны. Алексей Иванович — трансформация основного героя Достоевского, идущего еще от образа Ордынова. У Алексея Ивановича есть родственные черты и с «подпольным человеком». При последней встрече героя «Игрока» с мистером Астлеем Алексей Иванович говорит ему: «Внутри себя вы скрипите от досады, зачем я не убит и не унижен». Англичанин же ему отвечает: «Мне нравятся ваши замечания. Я узнаю в этих словах моего прежнего умного, старого, восторженного и, вместе с тем, цинического друга; одни русские могут в себе совмещать в одно и то же время столько противоположностей» (IV, 340).

Нетрудно видеть у Алексея Ивановича ту же широту и остроту сознания, что и у «подпольного человека». И нельзя не видеть, что и здесь эта широта, как в «Записках из подполья», служит предметом ядовитой иронии Достоевского. И в судьбе Алексея Ивановича резко бросается в глаза его беспочвенность. Алексей Иванович — трансформация образа того «русского скитальца», которого Достоевский так выдвигает в своих публицистических и критических статьях вплоть до пушкинской речи.

Но что является ведущей нотой этого романа, его лейтмотивом? Это ажиотаж обогащения и бешеной игры на рулетке, ажиотаж чувств, страстей, сознания. Это мысли Алексея Ивановича о роли случая в игре и в жизни, его размышления о чем-то фатальном в его судьбе и судьбе других людей. «Случай» и «фатум» — мысли о них постоянно сталкиваются в сознании Алексея Ивановича. В «Игроке» показано, как капиталистическая Европа заражает своим ажиотажем Россию, прежде всего ее верхушку — дворянство, дворянскую интеллигенцию.

Писатель рисует Европу 60-х годов, но он провидит черты европейской культуры и конца века. «Есть что-то особенное,— говорит Алексей Иванович,— в ощущении, когда один, на чужой стороне, далеко от родины, от друзей, и не зная, что сегодня будешь есть, ставишь последний гульден, самый, самый последний» (IV, 344). В этих переживаниях звучат отголоски рассказов Эдгара По, и в них же Достоевский предвосхищает психологию человека европейского декаданса. Характерно в этом отношении замечание мистера Астлея: «Действительно, человек любит видеть лучшего друга своего в унижении пред собою; на унижении и основывается большею частью дружба; и это старая, известная всем умным людям истина» (IV, 340).

Эти слова как будто целиком взяты из Августа Стриндберга. Писатель как бы чувствует ажиотаж сознания человека капиталистического общества не только своего времени, но даже эпохи империализма. Картина, рисуемая писателем, проникнута чувствами боли и гнева. Капиталистическая действительность Европы является предметом желчной иронии писателя, его страстного отрицания. В этом отрицании Достоевский перекликается с Герценом и со своими собственными «Зимними заметками о летних впечатлениях». От «Игрока» прямая линия ведет к «Подростку» и другим позднейшим романам Достоевского.

7.

Великий философский роман

«Преступление и наказание»

«Преступление и наказание» — один из замечательнейших философских романов Достоевского. Философские идеи, высказанные в этом романе, служили предметом неисчерпаемых интерпретаций в критике. Но в этом произведении и социальный роман писателя поднимается на недосягаемую дотоле высоту. «Преступление и наказание» — роман остросовременный, острозлободневный для 60-х годов. Социальная жизнь России после реформы 1861 года находит в романе яркое отражение. С другой стороны, «Преступление и наказание» — роман полемический, проникнутый публицистическими тенденциями. Достоевский, боевой публицист своей эпохи, чувствуется здесь на каждом шагу.

«Преступление и наказание» — это прежде всего роман о русском капитализме, его проявлениях и следствиях в начале пореформенного периода. Но в каком же обличье выступает здесь перед читателем этот капитализм? Атмо-

сфера всеобщего ажиотажа ощущается уже при первых выходах Раскольникова на улицу. Мы не видим капиталистического производства, организаторской на том этапе роли капитализма. Роман не дает никаких данных говорить о прогрессивном значении капитализма для изображаемого в романе исторического момента. В «Преступлении и наказании» капитализм показан в своей исключительно разрушительной стихии.

Для сущности капитализма в этом романе характерны в особенности две фигуры: старушонка-процентщица Алена Ивановна и Петр Петрович Лужин — жених Дуни Раскольниковой. Обе фигуры показаны в их крайнем безобразии. Моральное безобразие старушонки-«вши» получает выражение и в ее внешнем портрете. Первый внешний портрет Лужина, показанный в «морской каюте» Раскольникова, оттеняет его жениховский, благопристойный, благоприличный вид, его подчеркнуто изысканный костюм, его трафаретно-прилизанную наружность. Но эта приличная наружность прикрывает нутро опытного «ходатая по делам» — дельца-хищника, способного на любую пакость (сцена на поминках о Мармеладове).

Именно в уста Лужина Достоевский вкладывает «философию века». Это — философия «целых кафтанов», философия крайнего утилитаризма и полного оправдания существующего социального порядка. Знаменателен самодовольный социальный оптимизм Лужина. Он защищает последовательный обнаженный эгоизм, который, по его мнению, является залогом преуспеяния и процветания всего общества. «...Наука же говорит: возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано. Возлюбишь одного себя, то и дела свои обделаешь, как следует, и кафтан твой останется цел. Экономическая же правда прибавляет, что чем более в обществе устроенных частных дел и, так сказать, целых кафтанов, тем более для

него твердых оснований и тем более устраивается в нем и общее дело» (V, 123—124). Программа Лужина — это хорошо знакомая программа так называемой экономической свободы, иными словами, откровенная апология принципа капиталистической конкуренции.

Показательны для Достоевского не столько сами по себе фигуры старухи-процентщицы и Лужина, но, главное, отношение к ним автора, эмоциональный тон художественной подачи этих фигур. Это тон непрестанного отвращения к ним, в отношении Лужина к тому же — тон нескрываемо саркастический. Достоевский не просто изображает своих персонажей, но все время полемизирует с ними.

Существо капитализма в «Преступлении и наказании» далее сказывается в стихии ажиотажа, спекуляции, хищничества, которая захватывает и мелкий люд. Неотъемлемую принадлежность обстановки романа составляет наличие множества мелких хищников: уличных торговцев, содержателей трактиров, «заведений», где продаются напитки «распивочно и на вынос», лотошников с Сенной со всяким мелким товаром, тряпьем, изношенным хламом. От этого мелкого хищничества и спекуляции неотделима беспросветная нищета. Рядом с «промышленниками» на всем протяжении романа выступают «лохмотники». Сам Раскольников в начале романа — «оборванец и лохмотник». От нищеты же неотделима проституция.

«Преступление и наказание» продолжает развивать тему, зазвучавшую уже в «Записках из подполья». В ее развитии здесь для Достоевского знаменательны эмоционально-тематические повторы, выступающие как новые стилевые моменты в раскрытии старого мотива. Все шаги Раскольникова в романе от начала до конца сопровождаются рядом повторных впечатлений. Первое в этой связи — впечатление от рассказа Мармеладова о судьбе Сони. Следующее — от письма матери Раскольникова — Пульхерии

16

[illegible]

[illegible]

Въ 3-й части

[illegible]

— Какія идеи?

[illegible]

Дуня въ 4-й части

— Братъ, я пришла къ тебѣ!

— Оставьте меня одного.

— Правда? ~~[illegible]~~

— Да, —

Ф. М. Достоевский. «Преступление и наказание».

Черновой набросок.

Александровны, точнее — от судьбы Дуни, ее возможной участи в будущем. Закономерно прямое сопоставление героем судьбы Сонечки и Дуни: «О милые и несправедливые сердца! Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия пожалуй что не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!» В сознании героя всплывают слова из рассказа Мармеладова: «Понимаете ли, понимаете ли, понимаете ли вы, что́ значит сия чистота?» (V, 39).

Герой в своем комментарии к этим словам Мармеладова сопоставляет жребий Сони с жребием Дуни в замужестве за Лужиным: «Понимаете ли вы, что лужинская чистота все равно что и Сонечкина чистота, а может быть, даже и хуже, гаже, подлее, потому что у вас, Дунечка, все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-запросто о голодной смерти дело идет!» (V, 39). Далее в этом плане следует сцена на Конногвардейском бульваре: жирный франт хочет воспользоваться девочкой, только что опоенной и соблазненной. «Эй, вы, Свидригайлов!» — кричит ему Раскольников, опять непосредственно сопоставляя преследование Дуни Свидригайловым с преследованием девочки этим жирным франтом.

Новое впечатление в этом ряду следует уже после убийства старухи. Показаны две сцены. Первая в полицейской конторе. Дама в голубом платье, занявшем полкомнаты, с брошкой «величиной в чайное блюдечко». Эту даму при всех отделывает последними словами поручик «Порох», — она содержит дом терпимости и с непомерным апломбом защищает свой «благородный дом». А вот другая сцена. После выздоровления Раскольников, шатающийся по Сенной, останавливается перед входом в подвал большого дома, наполненного «распивочными и прочими съестно-выпивательными заведениями». Здесь большая группа женщин. «Они разговаривали сиплыми голосами; все были в ситце-

вых платьях, козловых башмаках и простоволосые. Иным было лет за сорок, но были и лет по семнадцати, почти все с глазами подбитыми» (V, 130). Одна из этих женщин — Дуклида, которая «была молода и даже не отвратительна из всей группы»,— просит у «кавалера» на «выпивку» и обещает «всегда с ним часы разделить». Другая «рябая девка лет тридцати, вся в синяках с припухшей верхней губой» спокойно осуждает Дуклиду.

Затем сцена на мосту. Какая-то женщина, высокая, с платком на голове, с желтым продолговатым испитым лицом и с красноватыми, впавшими глазами, бросается с моста в воду на глазах у Раскольникова, склонившегося над перилами. После этого — встреча Раскольникова с Соней, которая в наряде уличной проститутки появляется у постели умирающего Мармеладова. Еще раньше, перед встречей с Соней, Раскольников вблизи Сенной встречает уличную девушку-певицу, поющую под шарманку. Это — «девушка, лет пятнадцати, одетая, как барышня, в кринолине, в мантильке, в перчатках и в соломенной шляпе с огненного цвета пером: все это было старое и истасканное» (V, 129). Перед нами поразительное совпадение в описании наряда уличной певицы и Сони Мармеладовой, которая прибегает к умирающему отцу в платье с «длинным и смешным хвостом», в «необъятном кринолине, загородившем всю дверь», в «смешной круглой шляпе с ярким, огненного цвета пером», т. е. во всем том, в чем была на улице,— нагнетание всех этих впечатлений ведет к чему-то единому, пронизывающему весь роман.

В этот же ряд включаются и уличное выступление Катерины Ивановны с ее детишками после поминок по мужу, и бредовые видения Свидригайлова, преследуемого воспоминаниями о детском крике, «не услышанном, а нагло поруганном в темную ночь... в сырую оттепель, когда выл ветер» (V, 413).

И еще один момент. Свидригайлов видит во сне маленькую девочку, которая горько плачет о том, что ее зачем-то послали в лавочку, а она «...лязбиля чашку». Свидригайлов укладывает девочку в постель. Она заснула. Лицо ее разгорелось. Затем девочка пробуждается. «... Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза: они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются... Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка. «Как! пятилетняя!» — прошептал в настоящем ужасе Свидригайлов.— «Это... что же это такое?» (V, 415).

Что нового в трактовке темы проституции в «Преступлении и наказании» по сравнению с «Записками из подполья»? Эта тема взята здесь в неизмеримо более широком социальном масштабе, во всем своем социальном объеме. Достоевский рисует полную неотделимость женского и детского позора от всей обстановки неистового ажиотажа и хищнической спекуляции. В проституции малолетних есть что-то неотразимое и фатальное. Перед нами — один из основных лейтмотивов романа. Проституция в «Преступлении и наказании» изображается не только как нечто не отделимое от самого существа капиталистического общества, но как поругание изначально-чистого детского образа в человеке и не только в лице непосредственно выводимых в романе детей, но детского образа во взрослом человеке. Этот детский образ во взрослом человеке с особенной ясностью проступает в образе Сони Мармеладовой.

Существенна также для трактовки проституции в «Преступлении и наказании» мысль об отсутствии четкой, реальной грани между невинностью и пороком. Все указанные эмоционально-акцентированные повторы, все эти сопоставления между Соней и Дуней, между пьяной девочкой, которую встречает Раскольников на Конногвардей-

ском бульваре, и девочкой-камелией из сна Свидригайлова имеют одну тематическую направленность: они связывают единою цепью то, что на языке моральных категорий называется «добродетелью» и «пороком». И в этом соприкосновении, сближении, смешении «добродетели» и «порока», детской чистоты и крайнего падения вскрывается трагическая неизбежность.

Капитализм в «Преступлении и наказании» показан в различных проявлениях жизни большого города Петербурга.

Создавая образ Петербурга, писатель резко выявил кардинальные противоречия спаянного с ним социального бытия. Два ряда впечатлений, взаимно дополняющих и взаимно оспаривающих друг друга, проходят лейтмотивом через весь роман. Первый ряд впечатлений связан с крайней теснотой. Таково впечатление от комнаты Раскольникова, «морской каюты», где отточилась, «как бритва», его диалектика и где созрел весь замысел убийства. От этой комнаты протягиваются нити ко всему городу в целом. Пульхерия Александровна замечает: «Здесь и на улицах, как в комнатах без форточек» (V, 196). Через весь роман проходят картины тесноты, толкучки, давки. Люди, повинуясь какому-то непреодолимому велению, лепятся возможно теснее друг к другу. Лепятся, образуя вокруг грязь. Идя к старухе с целью убийства, Раскольников думал: «Почему именно во всех больших городах человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно наклонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь и всякая гадость» (V, 63). Но это неодолимое стремление людей теснее жаться друг к другу, жаться до грязи, до безобразия, сопровождается их крайним внутренним отчуждением друг от друга. Предельному внешнему сближению людей друг с другом резко противоречит крайнее уединение человека.

В «Преступлении и наказании» во весь рост встает коренная проблема Достоевского, затронутая уже раньше, особенно четко в «Записках из мертвого дома», антиномия социального и антисоциального в человеке. Убийство, совершенное Раскольниковам, — последовательный, логически-неизбежный акт, вытекающий из законов общества, в котором он живет.

Моральная атмосфера Петербурга в «Преступлении и наказании» — это атмосфера всеобщего раздражения, злобы, насмешки. Каждая группа, каждая кучка реагирует на неудачу или несчастье отдельного человека злобным, злорадным смехом. Рассказ Мармеладова вызывает злорадный смех завсегдатаев распивочной. Когда раздавленного лошадьми Мармеладова приносят на квартиру, жильцы с папиросками и «в летних до неприличия костюмах» безудержно хихикают по поводу перебранки Катерины Ивановны с хозяйкой.

На Николаевском мосту Раскольникова сильно бьет кнутом кучер какой-то коляски. «Удар кнута так разозлил его, что он, отскочив к перилам (неизвестно почему он шел по самой середине моста, где ездят, а не ходят), злобно заскрежетал и защелкал зубами. Кругом, разумеется, раздавался смех.— И за дело! —Выжига какая-нибудь! — Известно, пьяным представляется да нарочно и лезет под колеса, а ты за него отвечай. — Тем промышляют, почтенный, тем промышляют...» (V, 95). Поразительно, что людей сближает и объединяет злорадство над неудачей или несчастьем ближнего. Мармеладов в своей исповеди перед Раскольниковым замечает: «Бедность не порок. Но нищета... порок-с. . . За нищету. . . метлой выметают из компании человеческой» (V, 13). Для Раскольникова до болезненности ясен этот беспощадный закон окружающего общества. Желая сперва активно помочь девочке на Конногвардейском бульваре, преследуемой жирным франтом, герой потом от-

казывается от этого намерения. «Да пусть их переглотают друг друга живьем — мне-то чего?» (V, 44).

Характерно для Достоевского утверждение, что антисоциальное в человеке имеет в себе что-то глубоко инстинктивное. В связи с описанием смерти Мармеладова Достоевский сообщает одно свое наблюдение над переживаниями людей, причем писатель дает самое широкое обобщение этому наблюдению. «...Жильцы один за другим, протеснились обратно к двери, с тем странным внутренним ощущением довольства, которое всегда замечается даже в самых близких людях при внезапных несчастиях с их ближними и от которого не избавлен ни один человек без исключения, несмотря даже на самое искреннее чувство сожаления и участия» (V, 149).

История преступления Раскольникова — это история предельного обострения и социального и антисоциального чувства в душе человека. Достоевский в ряде мест оттеняет повышенное социальное чувство в своем герое. Он крайне впечатлителен к судьбе других, к судьбе своих близких — сестры и матери. Но далеко не только к судьбе своих кровноблизких. Те явления, мимо которых обыкновенный человек проходит совершенно равнодушно, производят неизгладимое впечатление на Раскольникова. Прежде всего — рассказ Мармеладова о судьбе Сони и всей своей семьи. Далее чтение письма матери. Потом встреча с молоденькой обманутой девочкой на Конногвардейском бульваре и другие явления уличной жизни летнего Петербурга. Необычайная чуткость героя, его отзывчивость на чужие страдания отмечаются в романе не один раз. В своем пророческом сне он «с криком пробивается сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы...». Раскольников — носитель нравственного начала в высшем смысле, лучших моральных потенций человека.

Но характерно, что именно это повышенное этическое и социальное чувство, обостренная реакция на страдания других, на все ужасы капиталистическкго города способствуют тому, что Раскольников доходит до самых крайних антисоциальных выводов, до убийства и до оправдания крови по совести. Достоевский подчеркивает, что все эти впечатления от чужих страданий ускоряют выполнение кровавого замысла его героя и срастаются с процессом его крайнего уединения. Рожденное рассказом Мармеладова чувство протеста, сострадания, скорби заставляет Раскольникова ребром поставить давно волновавший его вопрос о дозволенности убийства. Это первый шаг на пути реализации идеи Раскольникова. Следующий шаг — реакция на письмо матери. Говоря о «мечте» Раскольникова (т. е. идее убийства) в связи с этой реакцией, Достоевский замечает: «Но разница была в том, что месяц назад, и даже вчера еще, она была только мечтой, а теперь... Теперь явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову и потемнело в глазах» (V, 40)

Итак, чуткость к страданиям других, острая реакция на такое социальное зло, как проституция, словом, повышенное социальное чувство служит одним из сильнейших факторов, ведущих Раскольникова к преступлению. Мы можем сказать даже так: высота морального чувства и сознания Раскольникова, его, так сказать, моральный максимализм является одной из существенных предпосылок этого преступления. Но самым замечательным в романе является изображение того, как эта высота морального чувства и сознания неразрывно сочетается у Раскольникова с его уединением, отчуждением от всех. Достоевский показывает, как острота моральной впечатлительности в его герое сопровождается ростом антисоциального в нем. Писатель уже в первых главах романа отмечает угрюмый, замкнутый

характер героя: «Раскольников, быв в университете, почти не имел товарищей, всех чуждался, ни к кому не ходил и у себя принимал тяжело» (V, 44—45).

Писатель рисует нарастание отчуждения героя от всех, приводящее его в итоге к духовному тупику. Потрясает мучительное противоречие в сознании Раскольникова: до максимума нагнетается в нем антисоциальное чувство именно тогда, когда он ощущает социальные язвы, как язвы собственного тела.

Развитие этого сложного состояния героя романа Достоевский тщательно и многосторонне показывает.

В романе не раз констатируется тесная связь кровавой «мечты» Раскольникова с его комнатой. Еще перед убийством старухи и Елизаветы он чувствует по временам какое-то содрогание перед этой комнатой: «...домой идти вдруг стало ему ужасно противно: там-то, в углу, в этом-то ужасном шкафу и созревало все это вот уже более месяца, и он пошел куда глаза глядят» (V, 46).

После совершения убийства Раскольников в первый раз в конторе чувствует свою внутреннюю изоляцию. «Мрачное ощущение мучительного бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались душе его... С ним совершалось что-то совершенно ему незнакомое, новое, внезапное и никогда не бывалое. Не то, чтоб он понимал, но он ясно ощущал, всею силою ощущения, что не только с чувствительными экспансивностями, как давеча, но даже с чем бы то ни было, ему уже нельзя было обращаться к этим людям, в квартальной конторе, и будь это все его родные братья и сестры, а не квартальные поручики, то и тогда ему совершенно незачем было бы обращаться к ним и даже ни в каком случае жизни; он никогда еще до сей минуты не испытывал подобного странного и ужасного ощущения. И что всего мучительнее — это было более ощущение, чем сознание, чем понятие; непосредственное

ощущение, мучительнейшее ощущение из всех до сих пор жизнию пережитых им ощущений» (V, 87).

Вместе с этим чувством своей крайней изоляции Раскольников испытывает прилив чувства отвращения и ненависти ко всему и ко всем. «Одно новое, непреодолимое ощущение овладевало им все более и более почти с каждой минутой: это было какое-то бесконечное, почти физическое, отвращение ко всему встречавшемуся и окружавшему, упорное, злобное, ненавистное. Ему гадки были все встречные, гадки были их лица, походки, движения. Просто наплевал бы на кого-нибудь, укусил бы, кажется, если бы кто-нибудь с ним заговорил...» (V, 92). Вместе с отчуждением от всех герой чувствует и какое-то странное отчуждение от самого себя, от прежнего себя, от своих прежних чувств и мыслей, от всего своего прошлого. После убийства Раскольников смотрит с Николаевского моста на панораму Петербурга и припоминает свои прежние мысли. «В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь все это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и все, все... Казалось, он улетал куда-то вверх, и все исчезало в глазах его...» (V, 96).

После убийства герой ощущает полную перемену чувств и в отношении своих исступленно любимых родных — матери и сестры. При свидании он говорит своим близким: «...Вот и вас... Точно из-за тысячи верст на вас смотрю». Самому себе Раскольников дает такой отчет в своих теперешних чувствах к родным: «Мать, сестра, как любил я их! Отчего теперь я их ненавижу? Да, я их ненавижу; физически ненавижу, подле себя не могу выносить» (V, 96).

Где начало уединения Раскольникова, где корни антисоциального чувства в нем? В его характере? Да, бесспорно. Но не только в его характере. В бо́льшей мере они во впе-

чатлениях от социальной среды, от объективной действительности. На вопрос о корнях поведения Раскольникова роман «Преступление и наказание» отвечает рядом образов и ситуаций, смысл которых можно формулировать словами: трагическая необходимость. Раскольников в объяснении с сестрой Дуней говорит ей: «...дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь...». Раскольников судит здесь по себе. Он сознает неотвратимую необходимость совершенного им деяния.

И действительно, все важнейшие шаги героя в романе показаны в свете их неотклонимой необходимости. Прежде всего герой стоит перед неотвратимостью для себя своих выводов о полной моральной дозволенности убийства, перед логической неопровержимостью этих выводов: мысли о «справедливости» убийства старухи. Ряд жизненных встреч и совпадений прямо толкает героя к этому убийству. С «преступлением» Раскольникова неразрывно связана тема проституции, проходящая, как мы видели, через весь роман. Восприятие и толкование проституции — актуальнейший момент в формировании и исполнении замысла Раскольникова. Согласно логике героя именно проституция, в частности судьба Сони, служит полным оправданием совершенного им убийства. Защищая свою «идею», герой говорит Соне: «А что ты великая грешница, то это так, — прибавил он почти восторженно, — а пуще всего, тем ты грешница, что *понапрасну* умертвила и предала себя. Еще бы это не ужас! Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь и в то же время знаешь сама (только стоит глаза раскрыть), что никому ты этим не помогаешь и ни от чего не спасаешь!» (V, 262).

Через весь роман Раскольников проходит под гнетом непрерывно повторяющегося впечатления неистового битья, забивания до смерти. Его преследуют картины избиения.

Сперва перед убийством старухи — видение во сне избиваемой до смерти лошадки. Потом, уже после убийства — новый сон. На этот раз помощник квартального надзирателя поручик «Порох» избивает до полусмерти хозяйку Раскольникова. Наконец, еще раз герой видит во сне, как он снова убивает старуху. Раскольников так переживает, мыслит и чувствует, как будто верховным законом мира, его высшим императивом является убийство. Он совершает убийство из принципа, повинуясь какому-то безусловному велению. Тот факт, что Раскольников совершенно неожиданно узнал из разговора Лизаветы с торговцем на Сенной о том, что на другой день в седьмом часу вечера старуха будет одна, вызывает в нем прямо суеверное чувство: «...как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание» (V, 57).

В описании самого исполнения замысла убийства Достоевский повторно и упорно выдвигает два момента: это, с одной стороны, отчаянное внутреннее сопротивление героя тому, что он сам делает, с другой стороны, автоматизм исполняемого. Эти два момента психологически неотделимы друг от друга. Уже гораздо позднее, после убийства, Раскольников признается, «что он не своими ногами» шел убивать старуху. Но еще раньше, описывая приготовления Раскольникова к убийству, Достоевский отмечает: «Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (V, 61).

Далее писатель сообщает, что Раскольников по мере приближения акта убийства «продолжал все менее верить... окончательным своим решениям», что все произошло «както нечаянно, даже почти неожиданно». Воспроизводя со

всеми подробностями сцену убийства, писатель говорит о какой-то физической слабости героя, о том, что «ум его как бы померкал мгновениями, а тела своего он почти и не чувствовал на себе» (V, 64). В момент самого убийства Достоевский еще раз акцентирует автоматизм действий Раскольникова. «Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила» (V, 66). И далее, на всем протяжении акта убийства и при его совершении мы узнаем о страшном, непреодолимом отвращении героя к тому, что он делает. Убийство старухи изображено, как величайшее насилие Раскольникова над самим собой, как своего рода самоубийство. В своей исповеди перед Соней он сам признается: «Да ведь как убил-то? Разве так убивают? Разве так идут убивать, как я тогда шел! Я тебе когда-нибудь расскажу, как я шел... Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...» (V, 342).

Но с той же необходимостью, с какой Раскольников идет на убийство, происходит процесс его разоблачения и, главное, саморазоблачения. Достоевский выдвигает ясные параллели между «преступлением» и «наказанием», между подготовкой к убийству и саморазоблачением героя. После убийства мы видим резкое раздвоение между сознанием и поведением Раскольникова. С одной стороны, его высказывания и признания вплоть до эпилога свидетельствуют, что он не отказывается от своих идей, от своей теории, от своих логических выводов. С другой стороны, что-то более сильное, чем сознание и воля, какой-то инстинкт толкает его к саморазоблачению. Раскольников сам идет к следователю Порфирию Петровичу, как «бабочка на свечку», чуть не выдает себя, разговаривая в трактире с Заметовым, идет

в пустую квартиру убитой старухи, звонит в колокольчик, чтобы испытать прежние ощущения. В сцене исповеди Раскольникова перед Соней автор указывает, что герой, перед которым возникает вопрос, нужно ли говорить Соне об убийстве, «вдруг, в то же время, почувствовал, что не только нельзя не сказать, но даже и отдалить эту минуту, хотя на время, невозможно. Он еще не знал, почему невозможно; он только *почувствовал* это, и это мучительное сознание своего бессилия перед необходимостью почти придавило его» (V, 331).

Итак, Раскольниковым движет сила какой-то необходимости, непостижимая до конца ему самому. Достоевский идет дальше в последовательном проведении аналогии между убийством и признанием Соне в убийстве. Перед последним мгновением, когда герой, наконец, назовет Соне убийцу Лизаветы, он опять во власти тех переживаний, которые владели им непосредственно в момент убийства. «Эта минута была ужасно похожа, в его ощущении, на ту, когда он стоял за старухой, уже высвободив из петли топор, и почувствовал, что уже «ни мгновения нельзя было терять более» (V, 333). Перед явкой с повинной Раскольников перед Дуней и Соней особенно яростно защищает выводы своей теории. Но он неуклонно следует по предназначенному пути саморазоблачения. Он учиняет «явку с повинною». Итак, в романе во всей судьбе и поведении Раскольникова выдвинут момент трагической необходимости. Но, с другой стороны, роман вскрывает глубокую несостоятельность пути, избранного Раскольниковым. Та крайняя духовная изоляция, к которой приводит его собственная теория и ее практическое применение, вынуждает его смутно искать других путей и поступать вопреки тому, что он думает.

«Преступление и наказание» развертывает особый всемирно-исторический план рассмотрения вещей, план, который, как мы отмечали, входит существенным компонен-

том в тематическую структуру романа Достоевского 60—70-х годов.

Теория и практика Раскольникова освещаются не только в контексте капиталистической действительности России и Петербурга 60-х годов, но и в этом всемирно-историческом плане, составляющем своеобразный задний фон для преступления Раскольникова.

Этот план ясно ощущается впервые в статье Раскольникова «О преступлении», о которой идет речь на квартире у следователя. Свое деление людей на «обыкновенных» и «необыкновенных» Раскольников иллюстрирует деятельностью Ликургов, Солонов, Магометов, Наполеонов, которые «все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом...» (V, 212); «...бóльшая часть этих благодетелей и установителей человечества были особенно страшные кровопроливцы» (V, 212). Статья Раскольникова называет так же деятелей мировой науки — Кеплера и Ньютона. По мысли Раскольникова, «Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан... устранить этих десять или сто человек, чтобы сделать известными свои открытия всему человечеству» (V, 212).

Образы деятелей всемирной истории фигурируют не только на страницах статьи Раскольникова, они повторно возникают в мыслях и монологах героя, образуют в свою очередь один из существенных лейтмотивов романа. Образы Наполеона и Магомета встают снова в сознании Раскольникова в его каморке после свидания с мещанином, который изрекает ему в глаза: «Убивец!» Наполеона Раскольников снова называет Соне, рассказывая ей, почему он убил Алену Ивановну. Уже в конце романа, перед явкой с повинной, на замечание Дуни: «Но ведь ты кровь пролил!» — он отвечает: «Которую все проливают... которая льется и всегда лилась на свете, как водопад, которую

льют, как шампанское, и за которую венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества» (V, 422).

Всемирно-исторический план придает, с одной стороны, трагическую глубину замыслу Раскольникова. Благодаря этому плану «теория» героя романа должна, по его собственной мысли, получить философское обоснование, выступить как всемирно-историческая необходимость. Но, с другой стороны, всемирно-исторический план в сопоставлении с мизерностью деяния Раскольникова звучит у Достоевского явно пародийно. Рождается совершенно особый смысл в результате сопоставления деятельности исторических лиц — Ликурга, Магомета, Наполеона — и убийства ничтожной старушонки-процентщицы. На протяжении всего действия карьера Наполеона сопоставляется с «предприятием» Раскольникова, и он сам со всей остротой чувствует и сознает пародийный смысл своего деяния. «Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, процентщица, с красною укладкою под кроватью, — ну, каково это переварить хотя бы Порфирию Петровичу!» (V, 224). Вся судьба Раскольникова в романе проходит под знаком исступленного утверждения самого себя, своей «идеи» — «оправдания убийства по совести» и в то же время под знаком не менее решительного самоотрицания. Пародийное освещение своего предприятия есть один из моментов этого самоотрицания.

Для понимания смысла романа в целом нужно обратиться к группировке действующих лиц, к соотношению Раскольникова с другими персонажами.

Прежде всего важно соотношение: Раскольников — Катерина Ивановна. Последняя по всему своему нравственному облику должна быть поставлена рядом с Раскольниковым. Ее «правда» противоположна «правде» Сони и близка к «правде» Раскольникова. Катерина Ивановна человек, который требует справедливости, справедливости во что бы

то ни стало, притом немедленно, сейчас. Соня так характеризует свою мачеху. «Она справедливости ищет... Она чистая. Она так верит, что во всем справедливость должна быть, и требует... И хоть мучайте ее, а она несправедливого не сделает. Она сама не замечает, как это все нельзя, чтобы справедливо было в людях, и раздражается...» (V, 259).

Но ведь и Раскольников требует справедливости. В диалогах с Соней он апеллирует к справедливости. Ему кажется, что самоубийство в положении Сони «справедливее, тысячу раз справедливее», чем ее жизнь. В трех свиданиях с Соней он с остервенением доказывает правоту своей мысли. Вся его аргументация стремится доказать одно: предлагаемый им выход единственно справедливый. Катерина Ивановна живет иллюзией близкого и решительного переворота в своей жизни: придет откуда-то помощь; они уедут в другой город, и она будет начальницей пансиона. По ее представлению, все было несправедливо. Отныне будет все справедливо. И Раскольников думает произвести мгновенный и радикальный переворот в социально-историческом миропорядке. На вопрос Сони в первом свидании с ней: «Что же, что же делать?» — Раскольников отвечает: «Что делать? Сломать что надо, раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя! Что? Не понимаешь? После поймешь... Свобода и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель!.. Помни это! Это мое тебе напутствие!» (V, 269). В идеалистической философии выдвигалась идея нравственного миропорядка. Раскольников его отрицает, но действует во имя своих категорических нравственных требований. Он хочет произвести своеобразную мировую революцию, коперниковский переворот «своим принципиальным разрешением пролития крови», «пролития крови по совести».

Катерина Ивановна и Раскольников — натуры исступленно гордые, люди с чувством крайнего ущемления своей

личности. Раскольников — богоборец. На прямой вопрос Порфирия Петровича он, правда, говорит, что верует в бога. Но в разговоре наедине с Соней он «с каким-то даже злорадством» замечает ей: «Да, может, и бога-то совсем нет» (V, 262). Объявляя войну всему миропорядку, низвергая заповедь «не убий», провозглашая новый мировой закон — принципиальную дозволенность убийства, Раскольников вступает на почву метафизического бунта. И Катерина Ивановна — по-своему бунтарь и богоборец. Поражает отличие ее смерти от смертей всех других героев Достоевского. Умирая, она не соглашается на предложение пригласить священника: «Что? Священника?.. Не надо... Где у нас лишний целковый?.. На мне нет грехов!.. Бог и без того должен простить... Сам знает, как я страдала!.. А не простит, так и не надо!..» (V, 353). Потрясает в таком раздавленном жизнью, маленьком и, казалось бы, безгранично слабом существе мужество и непримиримая гордость.

Исключительно важна для понимания всей идейной концепции «Преступления и наказания» антитеза: Раскольников — Свидригайлов. Судьба и жизненный путь Раскольникова — «неприятие мира», принципиальная борьба против мирового порядка. Судьба и жизненный путь Свидригайлова — всеприятие, полное примирение со всем и в добре и во зле, своего рода принципиальное непротивление существующему во всех его аспектах.

Характерна социальная биография Свидригайлова. В ней несомненное сходство с биографией князя Валковского. Черты деклассированного дворянина выступают в нем необычайно выпукло. Осанистый барин, человек с чертами патриархально-крепостнического уклада, допускающий в трактире целовать себе руку, закоренелый сластолюбец, помещик среди грязи петербургских притонов, Свидригайлов всей своей фигурой являет «бывшего человека». Вся его жизнь, живописующая процесс деградации дворянства,

предназначает Свидригайлова к познанию людей на самых различных ступенях социальной лестницы, вплоть до самой крайней нищеты, до городского дна. Отсюда фигура Свидригайлова при всей его порочности овеяна атмосферой своеобразной мудрости. Человек, прикосновенный к делу «с примесью зверского и, так сказать, фантастического душегубства», повинный в изнасиловании малолетней, виновный в самоубийстве крепостного человека — лакея Филиппа, видимо ответственный за смерть своей супруги — Марфы Петровны, Свидригайлов издали, как рыбак рыбака, чует в Раскольникове своего человека, «одного поля ягоду», нюхо́м распознает «преступление» Раскольникова, устраивает в своих особых целях за ним слежку и раскрывает его тайны. Аморализм в Свидригайлове резко оттенен. Ради обладания Дуней он способен на все. Последовательный аморализм Свидригайлова противопоставлен исступленному морализму Раскольникова. В новой форме повторяется здесь антитеза: Валковский — Иван Петрович. Снова на сцене появляется имя Шиллера, как символ этического идеализма. Свидригайлов смеется над Шиллером в Раскольникове.

Но «бывший человек» умеет, кроме того, понять и дать надлежащую оценку теории Раскольникова. Об этой теории Свидригайлов иронически отзывается Дуне: «Тут была тоже одна собственная теорийка,— так себе теория,— по которой люди разделяются, видите ли, на материал и на особенных людей, то есть на таких людей, для которых, по их высокому положению, закон не писан, а, напротив, которые сами сочиняют законы остальным людям, материалу-то, сору-то. Ничего, так себе теорийка: une théorie comme une autre» (V, 400).

Свидригайлов способен, однако, до конца понять не только Раскольникова, но и Соню, и других. В этом образе снова в иной форме у Достоевского является «человек-

универс». В нем возрождается «многосторонность ощущений» «подпольного человека». Он способен также бесконечно много сознавать, как и «подпольный человек», способен совместить в своем сознании и поведении крайние противоположности. Он, в прошлом насильник над малолетней, доведший ребенка до самоубийства, по его собственным словам, любит детей. Свидригайлов, помышляющий о самоубийстве, неустанно преследующий в своем распаленном сладострастии Дуню, собирается в то же время жениться на другой: у него невеста-девочка, которую он сажает к себе на колени, бесцеремонно ласкает и заставляет краснеть до слез. Но тот же Свидригайлов принимает самое близкое участие в судьбе семьи Мармеладовых, пристраивает детей-сирот, искренне помогает Соне, отказывается от женитьбы и обеспечивает будущее своей невесты.

Чем порочнее Свидригайлов, чем неудержимее в нем власть сладострастного порыва, тем труднее ему победить себя. Отречение от Дуни стоит ему величайшего душевного напряжения и борьбы с самим собою. Это прямо отмечено у Достоевского. В комнате, куда Свидригайлов заманил Дуню, последняя хочет выстрелить в него, затем неожиданно бросает револьвер. «Что-то как бы разом отошло у него от сердца и, может быть, не одна тягость смертного страха; да вряд ли он ощущал его в эту минуту. Это было избавление от другого, более скорбного и мрачного чувства, которого бы он и сам не мог во всей силе определить» (V, 404). Перед тем как отпустить Дуню, Свидригайлов, по словам автора, переживает такое состояние: «Прошло мгновение ужасной, немой борьбы в душе Свидригайлова. Невыразимым взглядом глядел он на нее. Вдруг он отнял руку, отвернулся, быстро отошел к окну и стал перед ним» (V, 405). Итак, перед нами величайший душевный акт, акт победы человека над самим собой. Но Свидригайлов

поражает не только этим актом отречения и великодушия. В нем мы видим самую широкую, искреннюю симпатию ко всем ущемленным и обойденным жизнью. Он шатается по всем петербургским «клоакам»; его окружают маленькие люди — уличные певицы, лакеи, половые. Он привязывается к ним. Какая сила тянет Свидригайлова? Только ли праздность и желание чем-нибудь заполнить бездонную пустоту жизни? Нет, кроме того, несомненное желание изведать, испытать все, пережить новые ощущения.

И далее, в Свидригайлове есть еще одна важная черта, присущая позднее подлинным героям Достоевского (Мышкину, Алеше). Свидригайлов заявляет Дуне: «...мои мнения вообще вы знаете: я никого решительно не обвиняю» (V, 400). Он не обвиняет и Раскольникова. Он все допускает и ничего не осуждает. Но вспомним, что одно из коренных свойств Алеши Карамазова, производящее впечатление даже на Федора Павловича,— это то, что Алеша никого не осуждает. Свидригайлов — это тоже своеобразный «человек-универс» в смысле самых неограниченных возможностей порока в нем, неограниченного непротивления злу и отдачи себя самого во власть зла, но в то же время и в смысле потенций самого высшего морального порядка, безграничной способности идти навстречу добру. По его собственным словам, он — человек, и ничто человеческое ему не чуждо. Ему доступен весь диапазон человеческих переживаний, ощущений и действий.

Фигура Свидригайлова полна глубокого социально-исторического смысла. «Русские люди»,— говорит он Авдотье Романовне при их последнем свидании,— вообще широкие люди... Широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны к фантастическому, к беспорядочному, но беда быть широким без особенной гениальности... У нас в образованном обществе особенно священных преданий ведь нет, Авдотья

Романовна: разве кто как-нибудь себе по книгам составит, али из летописей что-нибудь выведет» (V, 400). Мысли, подобные свидригайловским, на социально-исторические темы мы находим и в последующих романах Достоевского и в «Дневнике писателя».

Свидригайлов — это яркая иллюстрация социально-исторической беспочвенности «образованного сословия», как его понимает Достоевский. Свидригайлов оторван от глубоких социально-исторических корней. Он по всему складу своей личности далек от дворянски-помещичьего класса, но он в то же время не имеет никаких связей с народной массой. Он вращается в пустом, социально-безвоздушном пространстве. Свидригайлов служит иллюстрацией мысли Достоевского об отрыве «образованного сословия» от народа со времени реформы Петра I и о том, что капитализм, бурно врывающийся в русскую действительность после 1861 года, обнажил этот отрыв во всей его глубине. «Многосторонность» ощущений Свидригайлова, его способность ко всему и во зле и в добре — есть в то же время его полное безразличие ко всему, его полная душевная пустота, безысходная тоска и апатия, из-за которой он готов был даже, по его словам, полететь с Бергом на воздушном шаре, его абсолютный скептицизм и нигилизм, который после того, как исчезла для Свидригайлова последняя точка сильного чувственного притяжения — Дуня, приводит неизбежно к самоубийству. «Совмещение противоположностей» ведет Свидригайлова, как и «подпольного человека», к духовной гибели.

В идеологической концепции «Преступления и наказания» имеет большое значение антитеза: Раскольников — следователь Порфирий Петрович. Последний, так же как и Свидригайлов, показан как человек исключительного внутреннего чутья, исключительной следовательской интуиции. В разоблачении Раскольникова как убийцы следо-

ватель сразу попадает на верную дорогу. Но Порфирий Петрович больше чем умный и тонкий следователь. Он очерчен и как человек большой жизненной мудрости. Он не только сразу угадывает, что Раскольников — убийца. Он разгадывает характер героя, понимает его заветные думы, порывы. Задолго до убийства он обращает внимание на статью Раскольникова «О преступлении». В последнем свидании с Раскольниковым Порфирий Петрович высказывает проникновенное понимание душевного состояния героя романа во время писания им этой статьи.

«Что вы смелы, заносчивы, серьезны и... чувствовали, много уж чувствовали,— говорит Порфирий Петрович Раскольникову,— все это я давно уже знал-с. Мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочел как знакомую. В бессонные ночи и в исступлении она замышлялась с подыманием и стуканьем сердца, с энтузиазмом подавленным. А опасен этот подавленный, гордый энтузиазм в молодежи! Я тогда поглумился, а теперь вам скажу, что люблю вообще, то есть как любитель, эту первую, юную, горячую пробу пера. Дым, туман, струна звенит в тумане. Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния; она мрачная статья-с, да это хорошо-с» (V, 367).

Порфирий Петрович в этом месте говорит так, как будто бы ему хорошо знакомы если не действия Раскольникова, не акт убийства, то во всяком случае его душевные переживания, внутренние мотивы, приведшие героя к совершению убийства. Следователь понимает Раскольникова потому, что ощущает в себе самом возможность подобного деяния. Порфирий Петрович, как и Свидригайлов, способен многое чувствовать и оттого многое понимать. И он — всепонимающий человек. И в нем живет в своих потенциях «человек-универс». Образ Порфирия Петровича

исключительно важен потому, что именно в уста этого человека Достоевский вкладывает одну из важнейших мыслей романа. Следователь говорит Раскольникову в заключение своей последней беседы с ним: «Я даже вот уверен, что вы «страдание надумаетесь принять»; мне-то на слово теперь не верите, а сами на том остановитесь. Потому, страдание, Родион Романович, великая вещь; вы не глядите на то, что отолстел, нужды нет, зато знаю, не смейтесь над этим, в страдании есть идея. Миколка-то прав» (V, 375).

Но в словах следователя звучит не только идея страдания. Еще более важна в его устах идея жизни. Здесь перед нами подлинный тематический узел романа. Исступленная любовь к жизни проходит в качестве основного лейтмотива через весь роман. Еще по поводу своей встречи с проститутками у входа в «заведение» на Сенной Раскольников в связи с мыслью о жизни («строя, на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность») восклицает: «...лучше так жить, чем сейчас умирать! Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить,— только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет»,— прибавил он через минуту» (V, 131).

В восприятии Раскольникова такая непостижимая, иррациональная любовь к жизни при всех чудовищных противоречиях этой жизни и пожирании ею самой себя представляется, однако, каким-то безумием. Иной выглядит эта сила жизни в освещении Порфирия Петровича. «...Знаю, что не веруется,— говорит он убийце Лизаветы,— а вы лукаво не мудрствуйте, отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, прямо на берег вынесет и на берег поставит. На какой берег? А я почем знаю? Я только верую, что вам еще много жить» (V, 373). И далее Порфирий Петрович снова повторяет: «...Вот исполни-

те-ка, что требует справедливость. Знаю, что не веруете, а ей богу жизнь вынесет. Самому после слюбится! Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!» (V, 374).

Для развертывания идеологической концепции романа важно и соотношение: Раскольников — Дуня, брат и сестра. Они взаимно дополняют и характеризуют друг друга. Обращают на себя внимание два параллельных места в тексте романа. Свидригайлов так рисует характер Дуни в беседе с Раскольниковым. «Знаете, мне всегда было жаль, с самого начала, что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры, где-нибудь, дочерью владетельного князька или там какого-нибудь правителя, или проконсула в Малой Азии. Она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами. Она бы пошла на это нарочно сама, а в четвертом и пятом веках ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там 30 лет, питаясь кореньями, восторгами и видениями. Сама она только того и жаждет и требует, чтобы за кого-нибудь какую-нибудь муку поскорее принять, а не дай ей этой муки, так она, пожалуй, и в окно выскочит» (V, 386). Порфирий Петрович говорит Раскольникову: «Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей,— если только веру иль бога найдет» (V, 373).

Перед нами подчеркнутое сходство брата и сестры в существенных чертах их характера. Но это сходство имеет свою идейно-тематическую функцию в художественном целом романа: подчеркнуть свойственный брату и сестре Раскольниковым пафос подвижничества. Путь Раскольникова — это путь от разбойника к подвижнику. Огромная потенциальная сила в герое особо отмечается в романе. Так, Порфирий Петрович говорит о Раскольникове:

«Господину Заметову прежде всего ваш гнев и ваша открытая смелость в глаза бросилась: ну, как это в трактире вдруг брякнуть: «я убил!» Слишком смело-с, слишком дерзко-с, и если, думаю, он виноват, то это страшный боец!» (V, 368).

Исключительно важное значение в романе имеет и соотношение Раскольников — Мармеладовы, отец и особенно Соня. Соотношение Раскольников — Мармеладовы вводит в роман тему евангелия. Раскольников, Мармеладов, Соня образуют своеобразную триаду, сопряженную со смыслом евангельских образов: разбойник, мытарь, блудница.

Тема Мармеладова — это тема мытаря в новом социально-психологическом варианте: отверженность петербургского пьяницы — чиновника середины XIX века. В Мармеладове раскрывается мучительное сознание им своей беспредельной вины перед семьей и особенно перед Соней, беспощадное самоосуждение и порыв из глубины последнего падения к свету и добру.

Тема Сони — это не только самоосуждение, но также, и это главное, бесконечное самоотвержение, готовность пойти ради близких, ради других на крайний позор, на последнее унижение себя, на продажу своего тела и на то, чтобы разделить с убийцей его жизненный путь. Встреча Раскольникова и Сони — такой же идеологический ключ к роману, как и последние слова к герою Порфирия Петровича. Не раз отмечался акцент, сделанный автором на сопоставлении судеб Раскольникова и Сони. Вот знаменательные слова, рисующие их первое свидание: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (V, 267). И далее слова Раскольникова: «Мы вместе прокляты, вместе и пойдем!.. Ты тоже переступила... смогла переступить... Ты

на себя руки наложила: ты загубила жизнь... *свою* (это все равно!)» (V, 268).

Действительно, есть глубочайшее созвучие в судьбах этих двух героев, скрывающее конечный смысл романа. Раскольников идет к убийству от крайней впечатлительности к страданиям других, прежде всего, к страданиям своих близких. Соня именно в силу этой крайней впечатлительности становится проституткой. Но Раскольников идет к убийству через крайнее самоутверждение. Соня к проституции — через крайнее самоотрицание.

Чтение Соней главы из евангелия о воскрешении Лазаря — это конечный прообраз судьбы Раскольникова в романе, это фокус, куда сходятся лучи от разных героев и с различных концов романа. Это главная идея романа — мысль о конечном духовном возрождении его героя. Но в то же время это и та мысль, которую формулирует Порфирий Петрович в последнем свидании с Раскольниковым, мысль о непобедимой силе жизни. Гимном силе жизни и завершается роман: в эпилоге говорится о возрождении Раскольникова, о новой жизни, начавшейся для него. В образе Сони, кроме того, важна еще одна черта, составляющая переход к образу Миколки. В эпилоге Достоевский отмечает, что каторжане не любили Раскольникова и даже однажды готовы были его убить. Не любили за его исступленную гордость, за его уединение даже в каторге. Напротив, они с огромной любовью относятся к Соне. «Матушка, Софья Семеновна, мать ты наша, нежная, болезная!» — говорили эти грубые клейменные каторжане этому маленькому и худенькому созданию» (V, 444).

От образа Сони идет тематическая линия к земле и к народу. Здесь мы подходим к краеугольному пункту миросозерцания Достоевского. В сознании писателя идея земли неотделима от идеи народа и идеи родины. Земля, народ, родина для Достоевского — нерасторжимый идеологиче-

ский комплекс. Соня после признания Раскольникова об убийстве старухи-процентщицы и Лизаветы дает ему нерушимый завет: «Встань! (Она схватила его за плечо; он приподнялся, смотря на нее почти в изумлении.) Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: «Я убил!» (V, 342). Раскольников после встречи с Соней, непосредственно перед повинной, идет на Сенную и точно выполняет ее завет. Знаменательно описание этого акта покаяния убийцы перед матерью-землей. «Он весь задрожал, припомнив это (имеются в виду слова Сони. — *Н. Ч.*). И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...» (V, 428).

Соприкосновение с землей, раскаяние перед землей — означает для Достоевского возвращение к цельной и полной жизни. Завет искупления вины перед землей исходит от Сони. Именно Соня на каторге сохраняет живую связь с массой. Возрождение Раскольникова осуществляется не только через раскаяние перед землей, но и через восстановление органической связи с народом, в результате приобщения к «правде» Сони.

Наконец, очень важно для понимания смысла романа соотношение образов Раскольникова и Миколки. Маляр Миколка — это не второстепенная фигура, а образ огромного символического значения. Как раскрывается этот образ? Раскольников после убийства с затаенным трепетом спускается по лестнице. — «Эй, леший, черт! Держи! —

с криком вырвался кто-то внизу из какой-то квартиры и не то что побежал, а точно упал вниз, по лестнице, крича во всю глотку: — Митька! Митька! Митька! Митька! Митька! Шут те дери-и-и-и!» (V, 72). Разумихин, с возмущением рассказывая Зосимову историю привлечения к ответственности за убийство маляра Миколку, приводит подлинные слова из показаний самого маляра: «...Я Митьку за волосы схватил и повалил и стал тузить, а Митька тоже, из-под меня, за волосы меня ухватил и стал тузить, а делали мы то не по злобе, а по всей то есь любови, играючи» (V, 115). Наконец, Порфирий Петрович в последнем свидании с Раскольниковым так рисует ему Миколку: «Перво-наперво это еще дитя несовершеннолетнее, и не то что бы трус, а так, вроде как бы художника какого-нибудь. Право-с, вы не смейтесь, что я так его изъясняю. Невинен и ко всему восприимчив. Сердце имеет; фантаст. Он и петь, он и плясать, он и сказки, говорят, так рассказывает, что из других мест сходятся слушать. И в школу ходить, и хохотать до упаду от того, что пальчик покажут, и пьянствовать до бесчувствия, не то, чтоб от разврата, а так, полосами, когда напоят, по-детски еще» (V, 369).

Итак, Миколка проходит перед читателем весь в порывах игры и веселья. Миколка — это сама жизнь в ее нетронутом, свежем, и цельном, почти детском образе, жизнь с ее буйными многообразными творческими возможностями. Мысль Достоевского заключается в том, что Миколка, этот взрослый человек и в то же время — дитя, русский деревенский парень со способностью безграничного веселья и удали, таит в себе возможности безграничного самоотречения и героического подвига. Миколка принимает на себя вину Раскольникова. Порфирий Петрович указывает именно на Миколку, как на прообраз дальнейшего жизненного пути Раскольникова. Порфирий Петрович говорит ему: «Я даже вот уверен, что вы «страданье

надумаетесь принять»... Миколка-то прав» (V, 375). Миколка у Достоевского это тоже «человек-универс», но противоположный Свидригайлову, крепко спаянный с землей и народом. Образ Миколки уходит своими корнями к впечатлениям в «мертвом доме» (см. рассказ об арестанте, который бросился с кирпичом на начальника, не сделав ему никакого вреда, чтобы только «пострадать»).

Роман «Преступление и наказание» — роман злободневный. Он запечатлевает в своих образах социально-историческую действительность России 60-х годов XIX века. Социально-историческая злободневность событий, происходящих в романе, подчеркнута Порфирием Петровичем. Он так отзывается о преступлении Раскольникова: «Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое; когда цитуется фраза, что кровь «освежает»; когда вся жизнь проповедуется в комфорте» (V, 370). Капиталистический ажиотаж, который окрашивает всю обстановку действия романа, в сознании писателя неотделим от расшатывания всех моральных устоев. Преступление Раскольникова включено Достоевским в процесс духовного распада, обусловленного острым социально-историческим кризисом, который переживала Россия в начавшийся пореформенный период.

Злободневность романа проявляется и в его полемичности. Изображая Петербург 60-х годов, писатель не мог не выразить и свое, к сожалению, политически реакционное отношение к общественному движению в России этого времени. Через весь роман проходит полемика с идеями социализма, в частности, с идеями Н. Г. Чернышевского. В первый раз мы об этом слышим из уст Разумихина. В разговоре на квартире у Порфирия Петровича в связи с вопросом о преступлении Разумихин излагает «воззрения социалистов» в полемическом тоне, сводя это воззре-

ние к механическому понятию среды. Прямо саркастически говорит о социалистах Раскольников: «За что давеча дурачок Разумихин социалистов бранил? Трудолюбивый народ и торговый; «общим счастием» занимаются... Нет, мне жизнь однажды дается и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться «всеобщего счастья». Я и сам хочу жить, а то лучше уж и не жить. Что ж? Я только не захотел проходить мимо голодной матери, зажимая в кармане свой рубль, в ожидании «всеобщего счастия». «Несу, дескать, кирпичик на всеобщее счастие и оттого ощущаю спокойствие сердца. Ха-ха!» (V, 224).

Достоевский не ограничивается такой формой полемики с социалистами. Он выводит на сцену и конкретного носителя «социалистических» идей — Лебезятникова. В то же время писатель пытается дискредитировать идеи социализма и рассуждениями Лужина, этого буржуа-рантье, защитника «целых кафтанов», предельно искажающего и оглупляющего под видом согласия с ними идеи разумного эгоизма Чернышевского. В изображении этих двух фигур виден уже совершенно четко будущий автор «Бесов». Здесь появляется прием комедийного пародирования предмета, с которым полемизирует автор. В путаных, заикающихся, косноязычных рассуждениях Лебезятникова всплывают различные антинаучные мелкобуржуазные интерпретации идей 60-х годов: тут и вульгарные проекты будущего общества, и теория свободных брачных союзов, и примитивно утилитарное понимание искусства (работа по очистке выгребных ям выше Рафаэля и Пушкина) и т. д. В рассуждениях Лебезятникова пародируется также увлечение естественными науками и, в частности, физиологическими теориями (см. рассуждения Лебезятникова о причинах сумасшествия Катерины Ивановны).

Но при всей предубежденности Достоевского против идей Н. Г. Чернышевского и других шестидесятников,

несмотря на очевидную дурную тенденциозность писателя в этих вопосах, он не мог не чувствовать уже в период создания «Преступления и наказания», т. е. после «перерождения своих убеждений», что социализм — это какой-то выход из хаоса, порождаемого капитализмом. Достоевский ощущает силу социализма, поэтому он так настойчиво с ним полемизирует. Не случайным оказывается и то, что Лебезятников, при всей своей комичности, проявляет себя в конечном счете как человек честный и порядочный в противоположность отвратительной гнусности Лужина.

Конечно, эта сугубо злободневная, фельетонная сторона романа не заслоняет его выходящий за грани 60-х годов огромный идейный смысл. Писатель ставит вопрос о преступлении, его границах, ответственности, искуплении. Если состав «преступления» Раскольникова ясен, хотя герой с внутренней болью провозглашает, что «все проливают кровь» и многие за это не несут никакой ответственности, если преступление Свидригайлова заключается в растлении малолетней, то преступление Сони вызывает уже острый вопрос, хотя Раскольников ей категорически заявляет: «Ты тоже переступила, смогла переступить» (V, 268). Но вот Лужин тайно подсовывает сторублевую бумажку Соне, чтобы ее обвинить в воровстве и скомпрометировать. Этот поступок Лужина в тексте явно сопоставляется с преступлением Раскольникова. Последний начинает свое мучительное признание Соне с вопроса: «Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне?« (V, 332). Мармеладов, который не убил, как Раскольников, и не насиловал малолетней, как Свидригайлов, тем не менее чувствует свою страшную ответственность за судьбу Сони. Если нельзя говорить в собственном смысле о преступлении Мармеладова, то можно говорить о его непоправимой вине.

Каждый из героев, прошедший через преступление, несет и свое наказание. Раскольников на протяжении действия несколько раз во сне мучительно переживает убийство. В момент признания Соне он видит в ее лице лицо Лизаветы в тот момент, когда он бросился на нее с топором. Свидригайлов ночью накануне самоубийства под аккомпанемент воды и ветра вспоминает девочку-самоубийцу, ее крик, неуслышанный, но нагло поруганный в сырую ночь, в оттепель, когда был ветер. Мармеладов перед самой смертью видит Соню в уличном наряде проститутки. Как Мармеладов, свою трагическую вину, свою Немезиду имеет и Катерина Ивановна. Именно она толкнула Соню на улицу. Катерина Ивановна умирает в комнате Сони, в той комнате, где та принимала «гостей». Границы преступления условны — вот первый вывод, который можно сделать из всех этих сопоставлений, из всех этих вариантов преступления. Но Достоевский в то же время последовательно и неуклонно выдвигает момент вины и ответственности. Совсем невинный Миколка готов принять на себя чужую вину, готов «пострадать». Глубочайшие корни человеческих поступков так сплелись, что трудно точно определить границы «преступления» отдельного человека, но это не только не снимает, но, напротив, в колоссальной степени повышает моральную ответственность каждого человека — вот второй вывод Достоевского.

По мысли писателя, жизнь в ее высшем значении выступает в отношениях Раскольникова и Сони, в их взаимном чувстве друг к другу. Это чувство также проходит через крайние внутренние противоречия. О Соне Раскольников слышит еще до убийства. Рассказ Мармеладова укрепляет решение героя романа осуществить задуманное убийство. После убийства Раскольников чувствует себя как бы отрезанным ножницами от всех. Он думает о самоубийстве или полицейской конторе. Но вот у постели уми-

рающего Мармеладова герой впервые видит Соню. Бурный восторг охватывает Раскольникова. Достоевский не указывает точно, чем вызывается этот восторг. Раскольникову кажется, что «не умерла еще... жизнь вместе со старою старухой» (V, 155). Он чувствует в себе огромный прилив жизненной силы. Этот подъем чувства жизни можно объяснить только одним: выходом Раскольникова из своей полной абсолютной духовной изоляции. Для героя открывается перспектива общения с другим человеком, союза с Соней, перспектива «живой жизни» через союз с другой отверженной. Свидание с Соней наедине обнаруживает всю противоположность между ними. Чем больше они тянутся друг к другу, тем ожесточеннее между ними борьба. Каждый из них стремится утвердить свою точку зрения, свою «правду». Раскольников ощущает непреодолимую потребность признаться Соне в совершении убийства старухи и Лизаветы. Его чувство к Соне должно пройти через испытания. На этом чувстве неминуемо сказывается та пропасть антисоциального, куда провалился Раскольников. Перед сценой признания Соне «вдруг странное, неожиданное ощущение какой-то едкой ненависти к Соне прошло по его сердцу...» (V, 333).

На страницах «Преступления и наказания» встает снова мотив любви-ненависти, проходящей через все творчество Достоевского. Любовь Раскольникова к Соне проходит как бы через свое отрицание. Характерно, что и на каторге мы видим отчуждение Раскольникова от Сони, равно как и от массы каторжан. Последний переворот в Раскольникове — это вспыхнувшее в нем подлинное чувство к Соне после его болезни, порыв искренней любви, который означает начало возрождения героя романа. Но этот порыв, этот переворот и есть победа той жизни в ее высшем значении, которую и утверждал Достоевский.

8.

Проблема человека-«универса»

«Идиот»

Роман «Идиот», также построенный на основном для Достоевского принципе сочетания социального и психологического романов, расширяет по сравнению с «Преступлением и наказанием» рамки социального романа. Русская жизнь 60-х годов представлена в «Идиоте» рядом характерных фактов. Здесь находит отражение лихорадка капиталистического грюндерства. Эта сторона выступает с особенной наглядностью в целой группе действующих лиц: генерал Епанчин, Тоцкий, Птицын. Высший аристократический «свет» в лице княгини Белоконской и ряда сановников и светских дам показан в сцене смотрин жениха Аглаи — князя Мышкина. Генерал Епанчин, Тоцкий, Птицын — это фигуры, в которых явственно воплощен процесс капитализации России и своеобразный симбиоз дворянства и буржуазии.

Генерал Епанчин — явный «парвеню», выходец из «солдатских детей». Но в момент действия он богатый

человек, типичный представитель крупной буржуазии, стремящийся проникнуть в высшую аристократическую среду. Во второй главе первой части романа мы находим такой социальный формуляр генерала Епанчина: «Генерал Епанчин жил в собственном своем доме, несколько в стороне от Литейной к Спасу Преображения. Кроме этого (превосходного) дома, пять шестых которого отдавались в наем, генерал Епанчин имел еще огромный дом на Садовой, приносивший тоже чрезвычайный доход. Кроме этих двух домов, у него было под самым Петербургом весьма выгодное и значительное поместье; была еще в Петербургском уезде какая-то фабрика. В старину генерал Епанчин, как всем известно было, участвовал в откупах. Ныне он участвовал и имел весьма значительный голос в некоторых солидных акционерных компаниях. Слыл он человеком с большими деньгами, с большими занятиями и с большими связями» (VI, 15).

Тоцкий — помещик, однако живущий постоянно в столице и только иногда посещающий свои отдаленные усадьбы вроде «Отрадного», куда он поместил когда-то девочку Настю, сироту, будущую Настасью Филипповну. Тоцкий также, по характеристике автора, человек очень богатый, член акционерных компаний. Это дворянин-капиталист.

Птицын — делец, ростовщик, фигура, однако, крайне необходимая в предприятиях Епанчина и Тоцкого. Так или иначе в этой группе ярко отражен характерный для 60-х годов рост акционерных компаний после реформы 1861 года, ярко представлена атмосфера капиталистического предпринимательства и безудержного карьеризма.

В романе также широко представлена власть денег, чистогана, бешеная погоня за богатством, все то, что уже было показано в «Игроке» и «Преступлении и наказании». Эти мотивы начинают отчетливо звучать уже с самой первой сцены романа — сцены в вагоне. Очень выразительно

передается душевная реакция Лебедева, «заскорузлого в подьячестве чиновника», узнавшего, что перед ним в вагоне сидит «тот самый Рогожин» — Рогожин-миллионщик. Этот же Лебедев позднее, в тот момент, когда Настасья Филипповна бросает в камин рогожинскую пачку со 100 тысячами, ползает на коленках и вопит: «...Матушка! Милостивая! Повели мне в камин: весь влезу, всю голову свою седую в огонь вложу!..» (VI, 154). Наряду с Лебедевым аналогичным образом реагируют на сожжение денег и другие. Неистовая жажда денег и комфорта пронизывает и стремления Гани Иволгина, способного, но бедного молодого человека, вынужденного служить секретарем у генерала Епанчина. Ганя — человек безмерного самолюбия, страдающий от своего социального ничтожества, вступает в игру в «женихи» Настасьи Филипповны в расчете на 75 тысяч ее приданого.

Итак, лихорадочный рост капитализма образует важный компонент общественного фона в романе «Идиот». С этим связана, с другой стороны, тема разорения и нищеты, которая проходит в истории семейства Иволгиных, семьи «благородных нищих» — представителей городского мещанства, социальной среды, типичной для романов Достоевского. Характерна в особенности фигура генерала Иволгина, принадлежащего к столь показательной для писателя категории «бывших людей». Люди, выброшенные из своей социальной колеи, превращающиеся в городской люмпен-пролетариат, составляют знаменитую «рогожинскую компанию», буйную ватагу, липнущую к кутящему купцу-миллионеру. Тема разорения раскрывается и в социальной судьбе Настасьи Филипповны, дочери бедного разорившегося дворянина, которая в силу социальной деградации своей семьи становится жертвой «закоренелого сластолюбца» Тоцкого. Неотделимы друг от друга в романе темы разорения и нищеты, мелкого делячества,

хищничества и беззастенчивой спекуляции. Здесь в особенности примечательны фигура Лебедева, история с мнимым «сыном Павлищева», шантаж, осуществляемый в связи с этой историей группой молодых людей.

С темой капиталистического ажиотажа и разорения в романе связана важнейшая тема Достоевского — тема нравственного разложения, морального хаоса, душевного беспорядка. Тема нигилизма, которая открыто звучит в сцене выступления четырех молодых людей — Бурдовского, Келлера, Докторенко, Ипполита Терентьева,— у Достоевского только звено более широкой темы социального и морального распада. Полемические тенденции писателя сказываются в этом романе еще сильнее, чем в «Преступлении и наказании». Общественное движение 60-х годов, мировоззрение и практику передовой молодежи Достоевский пытается дискредитировать изображением нигилистов. Согласно логике писателя, неизбежным следствием мировоззрения этих нигилистов является образ действий компании Бурдовского. Роман-фельетон в «Идиоте» получает весьма выпуклое выражение вплоть до того, что в текст романа вставляется написанный Келлером целый газетный фельетон в буквальном смысле.

Однако и в «Идиоте» проблематика романа далеко перерастает полемические цели автора, его навязчивые авторские субъективные общественно-полемические тенденции. Капитализм в интерпретации Достоевского неизбежно несет моральное разложение в широкие слои. «Ведь теперь их всех такая жажда обуяла,— говорит Настасья Филипповна,— так их разнимает на деньги, что они словно одурели. Сам ребенок, а уже лезет в ростовщики! А то намотает на бритву шелку, закрепит да тихонько сзади и зарежет приятеля, как барана, как я читала недавно» (VI, 145—146). В начале второй части Лебедев называет своего

племянника, Владимира Докторенко, который нагло тре-

бует денег и не уходит до тех пор, пока не получит их, — «вторым убийцей второго семейства Жемариных». Об этом страшном убийстве не один раз упоминается в романе.

Но Лебедев, обличающий своего племянника, сам, оказывается, недалеко ушел от последнего. Племянник так аттестует своего дядюшку: «Верите ли, князь, теперь он вздумал адвокатством заниматься, по судебным искам ходить; в красноречие пустился и все высоким слогом с детьми дома говорит. Пред мировыми судьями пять дней тому назад говорил. И кого же взялся защищать: не старуху, которая его умоляла, просила и которую подлец ростовщик ограбил, пятьсот рублей у ней, все ее достояние, себе присвоил, а этого же самого ростовщика, Зайдлера какого-то, жида, за то, что пятьдесят рублей обещал ему дать...» (VI, 171). Этот же Лебедев поправляет грязный фельетон, направленный против Мышкина, которому он постоянно высказывает свою преданность. Лебедев по-своему прекрасный семьянин, во всяком случае любящий отец семейства, по-своему искренне уважающий князя, и тем не менее он же ведет непрерывные интриги. Лебедев, по мысли Достоевского,— одно из ярких выражений душевного «беспорядка» людей того времени.

Наглядной иллюстрацией такого «беспорядка» служит и семья Иволгиных со своими вечными ссорами, скандалами, взаимной ненавистью членов семьи друг к другу.

Моральный распад проникает и в народные массы. Мышкин рассказывает Рогожину об одном крестьянине, которому понравились серебряные часы приятеля, до того понравились, «что он, наконец, не выдержал: взял нож и, когда приятель отвернулся, подошел к нему осторожно сзади, наметился, возвел глаза к небу, перекрестился и, проговорив про себя с горькою молитвой: «Господи, прости ради Христа!» — зарезал приятеля с одного раза, как барана, и вынул у него часы» (VI, 194).

По поводу претензий и поведения компании Бурдовского на террасе у князя в Павловске Евгений Павлович Радомский делает такое замечание. Один адвокат, по его словам, защищая клиента, убившего разом шесть человек, чтобы ограбить их, вдруг заключил в таком роде: «Естественно,— говорит,— что моему клиенту по бедности пришло в голову совершить это убийство шести человек, да и кому же на его месте не пришло бы это в голову?» (VI, 251).

Для автора характерно неуклонное установление связи между различными видами и формами душевного «беспорядка» и фактами убийства. Вся социальная атмосфера романа «Идиот» насыщена возможностями убийства. Лизавета Прокофьевна Епанчина обрушивается на добродушного и невинного по существу Бурдовского: «Да этот косноязычный, разве он не зарежет (она указала на Бурдовского, смотревшего на нее с чрезвычайным недоумением)? Да побьюсь об заклад, что он зарежет!» (VI, 252). После того как Ипполит прочел на террасе у князя «Мое необходимое объяснение» и сделал неудачную попытку самоубийства, Евгений Павлович предостерегает Мышкина: «Увидите, если этот господин не способен укокошить десять душ, собственно для одной «шутки», точь-в-точь как он сам нам прочел давеча в объяснении» (VI, 373).

Неизбежно связанные с лихорадочным капиталистическим развитием процессы социального и морального распада Достоевский освещает в «Идиоте» так же, как в романах «Игрок» и «Преступление и наказание», во всемирно-историческом плане.

Лебедев рассказывает князю, что он Настасью Филипповну «апокалипсисом стал отчитывать». «Согласилась со мной, что мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут: «мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за

динарий»... да еще дух свободный и сердце чистое, и тело здравое, и все дары божии при этом хотят сохранить. Но на едином праве не сохранят, и за сим последует конь бледный и тот, коему имя Смерть, а за ним уже ад... Об этом, сходясь, и толкуем, и — сильно подействовало» (VI, 178). Характерно для идеологической концепции Достоевского в «Идиоте» это сопоставление российского капитализма 60-х годов с образами апокалипсиса.

Это сопоставление повторяется и дальше. В конце второй части гимназист, сын Лебедева, «уверял, что «звезда Полынь», в апокалипсисе, павшая на землю на источники вод, есть, по толкованию его отца, сеть железных дорог, раскинувшаяся по Европе» (VI, 270). В сцене на террасе у князя вечером в день его рождения снова всплывает мотив апокалипсиса. Ипполит спрашивает князя:

«Что значат «источники жизни» в апокалипсисе? Вы слыхали о «звезде Полынь», князь?

— Я слышал, что Лебедев признает эту «звезду Полынь» сетью железных дорог, распространившихся по Европе» (VI, 328).

Диспут, разгорающийся в дальнейшем, и речь Лебедева развивают эту мысль. На возражение Гаврилы Ардалионовича Иволгина Лебедев с горячностью замечает: «Не железные дороги, нет-с!.. собственно одни железные дороги не замутят источников жизни, а все это в целом-с проклято, все это настроение наших последних веков, в его общем целом, научном и практическом, может быть, и действительно проклято-с» (VI, 329).

В диспуте на террасе у князя современная эпоха, Россия и Европа XIX века сопоставляются со Средневековьем. Речь идет о страшных голодовках в Средние века и о неизбежной тогда антропофагии. Князь с одушевлением изображает трагизм этой эпохи и величие ее простых бедных людей. «Когда я попал в швейцарские горы,— говорит

князь,— я ужасно дивился развалинам старых рыцарских замков, построенных на склонах гор, по крутым скалам, и по крайней мере на полверсте отвесной высоты (это значит несколько верст тропинками). Замок известно что: это целая гора камней. Работа ужасная, невозможная! И это, уж конечно, построили все эти бедные люди, вассалы. Кроме того, они должны были платить всякие подати и содержать духовенство. Где же тут было себя пропитать и землю обрабатывать? Их же тогда было мало, должно быть ужасно умирали с голоду, и есть буквально, может быть, было нечего. Я иногда даже думал: как это не пресекся тогда совсем этот народ и что-нибудь с ним не случилось, как он мог устоять и вынести?» (VI, 333).

Людоеды Средних веков в изображении Лебедева выступают в тоне витиеватой трагически-шутовской иронии. Лебедев говорит о преступнике, съевшем 60 человек, который предпочитал жирных средневековых монахов младенцам. Тэн по поводу «Писем суконщика» Свифта говорит о «каннибальской иронии» английского писателя. Слова Тэна могут быть отнесены к характеру речи Лебедева. В центре этой речи стоит «преступник» XII столетия — антропофаг, пожирающий монахов и светских младенцев. В конце концов этот преступник идет и доносит на себя духовенству и предает себя в руки правительства. В романе «Идиот» снова встает во весь рост краеугольный мотив романов Достоевского — мотив преступления: преступник XII столетия противопоставляется в романе современному преступнику, так же как средневековая эпоха противопоставляется веку промышленности и железных дорог, веку капитализма.

О современном преступнике вопрос поднимается в споре Евгения Павловича с его собеседниками по поводу симптоматичности того «извращения понятий», которое проявилось у защитника убийцы шести человек. Князь в дальней-

шем разговоре углубляет эту тему. «Я сам знаю,— говорит он,— что преступлений и прежде было очень много, и таких же ужасных; я еще недавно в острогах был, и с некоторыми преступниками и подсудимыми мне удалось познакомиться. Есть даже страшнее преступники, чем этот, убившие по десяти человек, совсем не раскаиваясь. Но я вот что заметил при этом: что самый закоренелый и нераскаянный убийца все-таки знает, что он *преступник*, то есть по совести считает, что он нехорошо поступил, хоть и безо всякого раскаяния. И таков всякий из них; а эти ведь, о которых Евгений Павлович заговорил, не хотят себя даже считать преступниками и думают про себя, что право имели и... даже хорошо поступили, то есть почти ведь так. Вот в этом-то и состоит, по-моему, ужасная разница» (VI, 298). В речи Лебедева преступник XII века явно противопоставляется этому современному преступнику, который думает про себя, «что право имел и даже хорошо сделал».

Нет сомнения, что перед нами в новом варианте встает та же проблема, которая стояла в «Преступлении и наказании». В противоположность современным преступникам преступник XII века в изображении Лебедева кончает раскаянием, глубоко осознавая свою преступность. В связи с этим Лебедев делает широчайшее социально-историческое обобщение, сопоставляя Средневековье и XIX век. Лебедев задает вопрос о причинах явки с повинной средневекового преступника. «Спрашивается, какие муки ожидали его по тогдашнему времени, какие колеса, костры и огни? Кто же толкал его идти доносить на себя?» (VI, 335). И Лебедев далее делает вывод: «Стало быть, было же нечто сильнейшее костров и огней, и даже двадцатилетней привычки! Стало быть, была же мысль сильнейшая всех несчастий, неурожаев, истязаний, чумы, проказы и всего того ада, которого бы и не вынесло то человечество без той связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей

источники жизни мысли!» (VI, 335). В противоположность этому XIX век в изображении Лебедева является веком величайшего духовного распада. «И осмельтесь сказать, наконец, что не ослабели, не помутились источники жизни под этою «звездой», под этой сетью, опутавшею людей» (VI, 335). Снова, таким образом, встает мотив апокалипсиса. Еще раз лицом к лицу сопоставляются образы апокалипсиса с веком капитализма.

В диспуте на террасе у князя Евгений Павлович пытается сформулировать основные законы истории, основные законы исторического бытия человечества. Лебедев подхватывает и развивает формулировки Евгения Павловича. На замечание Гани, что «чувство самосохранения — нормальный закон человечества», Евгений Павлович отвечает: «...закон — это правда, но столько же нормальный, сколько и закон разрушения, а пожалуй, и саморазрушения. Разве в самосохранении одном весь нормальный закон человечества?» (VI, 330). Мысль, высказанная Евгением Павловичем с оттенком насмешки, уже серьезно подхватывается Лебедевым: «...вы, сами не знаете, до какой степени,— говорит Лебедев Радомскому,— ваша мысль есть глубокая мысль, есть верная мысль! Да-с. Закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве!» (VI, 331).

Своеобразие картины жизни в романе «Идиот» заключается в том, что проходящие перед читателем сцены жизни, весь переплет борьбы страстей и интересов вокруг Рогожина, Мышкина, Настасьи Филипповны, Аглаи освещаются как бы лучами этих основных «законов бытия человечества», как в «Преступлении и наказании» на убийство Раскольниковым старухи-процентщицы при всей мизерности этого факта падает свет «исторической необходимости» пролития крови. «Закон самосохранения» и «закон разрушения и саморазрушения» — это новая формулировка ко-

ренной проблемы Достоевского — антитезы социального и антисоциального в человеке.

Яркой иллюстрацией «закона самосохранения» и «закона разрушения и саморазрушения» является в романе личность и судьба Рогожина. Уже из разговора в вагоне мы слышим о покойнике — отце Рогожина, который, по словам Лебедева, «не то что за десять тысяч, а за десять целковых на тот свет сживывал» (VI, 13). В сцене у Рогожина мы узнаем, «что в этом мрачном доме все скопцы жили, Худяковы, да и теперь у нас нанимают», что сам отец Рогожина, по словам Парфена, «скопцов тоже уважал очень» (VI, 183). В этой же сцене Мышкин так рисует Парфену его духовный портрет и его возможную судьбу: «А мне на мысль пришло, что если бы не было с тобой этой напасти, не приключилась бы эта любовь, так ты, пожалуй, точь-в-точь как твой отец бы стал, да и в весьма скором времени. Засел бы молча в этом доме с женой, послушною и бессловесною, с редким и строгим словом, ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем, и только деньги молча и сумрачно наживая» (VI, 189). Закон самосохранения рода Рогожиных — это закон накопления и вместе отречения от жизни вплоть до скопчества. Но Парфен Рогожин резко отклоняется от этого закона, вступает в резкое столкновение с традициями его рода. Вся сила страсти его рода, уходившая в накопление и скопчество, выливается в страсть к Настасье Филипповне. Самоутверждение Парфена Рогожина в этой страсти есть отрицание всех традиций, всех основ бытия его рода и в конечном счете самого себя, есть саморазрушение рода и себя. Страсть Рогожина — это разрушительная и саморазрушительная стихия в человеке.

Новую и своеобразную иллюстрацию «закона самосохранения и саморазрушения» представляет личность и судьба Настасьи Филипповны. Перед нами новая, крайне

сложная форма ущемления личности в изображении Достоевского. Предельная душевная чуткость сочетается у Настасьи Филипповны с острым непреодолимым ощущением своего «позора». Перед нами ущемление личности на почве исступленного чувства женского стыда. Вся судьба Настасьи Филипповны в романе — это неистовая жажда морального реванша за это ущемление, это — исступленное самоутверждение. Такова героиня в первом появлении в гостиной Иволгиных. Такова она на вечере у себя в день своего рождения, беспощадно карающая Ганю, Тоцкого, а главное саму себя за все свои мучительные унижения. Такова она в своих отношениях к Рогожину. Такова она в своей последней борьбе и торжестве над Аглаей.

Но вместе с тем судьба Настасьи Филипповны — это яркое наглядное свидетельство саморазрушения. После того как в памятный вечер героиня отказывается от предложения Мышкина и едет с Рогожиным, Птицын в разговоре с Тоцким толкует ее поступок как поведение японца, делающего себе харакири в присутствии своего обидчика. Настасья Филипповна сама сознает роковую обреченность ее связи с Рогожиным; она предвидит свою конечную судьбу — гибель от ножа Рогожина. Ясно это сознавая, она бежит все же прямо из-под венца с Мышкиным к тому же Рогожину. Саморазрушение Настасьи Филипповны, однако, неотделимо от напряженной жажды лучшего, от ее страстной мечты по идеальному и вытекающей отсюда глубины ее самоотрицания. «Я бесстыдница, я Тоцкого наложницей была» (VI, 152). Саморазрушение героини неотделимо также от ее исступленной любви к Мышкину и боязни — помешать его счастью и погубить.

Новую форму саморазрушения мы видим у Аглаи, в которой сочетается невинная, стыдливая девушка-ребенок с гордой и злой женщиной. Аглая, влюбленная в Мышкина, стремится к полному и безоговорочному самоутверждению

в этой любви, к абсолютному безраздельному завоеванию своего возлюбленного. Отсюда неизбежно ее столкновение с Настасьей Филипповной. Но самое поразительное то, что Аглая устраивает свидание с Настасьей Филипповной уже после победы над соперницей, после того, как последняя, по просьбе Мышкина, обещала никогда не писать к Аглае и уехала из Павловска. Аглаю пугает даже тень Настасьи Филипповны. Но этим свиданием Аглая губит свое собственное счастье и разрушает не только свою жизнь, но и жизни Мышкина и Настасьи Филипповны.

В изображении запутанных любовных отношений Рогожина — Настасьи Филипповны, Мышкина — Аглаи, Аглаи — Ипполита и Гани Достоевский и в этом романе, как в предшествующих, вскрывает парадоксы страсти, непреодолимые противоречия любви — ненависти, вскрывает внутренние разрушительные силы чувства, ведущие его носителей к гибели.

Антитеза средневекового антропофага, сознающего свою неискупимую вину, и человека современности, совершающего аморальные акты с сознанием своей правоты, различно отражается в сюжетной ситуации романа. Роман «Идиот» снова выдвигает кардинальную проблему Достоевского — проблему морального сознания человека и его поведения. Как «Преступление и наказание», так и этот роман снова ставит вопрос о границах преступления, морального и аморального в человеке. Настасья Филипповна, наименее виноватая в своей судьбе, являет пример наиболее острого в романе сознания своей вины, пример какого-то морального самобичевания и самоистязания. Но в полном контрасте с такой остротой морального самообвинения стоит сознание многих других персонажей. С наибольшей наглядностью этот контраст является в сцене на вечере у Настасьи Филипповны в предложенном Фердыщенко petit jeu — рассказать каждому гостю такой поступок, который он сам,

по совести, считает самым дурным из всех своих дурных поступков. Рассказывают Фердыщенко, генерал, Тоцкий. Фердыщенко, укравший в гостях три рубля, в похищении которых обвиняют невинную служанку; генерал, отделывающий «по-русски» старуху в ее предсмертные минуты за то, что та у него взяла миску; наконец, Тоцкий (старый волокита, сочетающий откровенную эротику с салонным эстетизмом), считающий своим самым низким поступком то, что он перехватил у приятеля камелии, которые тот хотел преподнести обожаемой даме,— вот самые различные формы нравственного сознания, выявляющие всю сложность явлений, подводимых под категорию морального и аморального. На крайних полюсах здесь оказываются Тоцкий и Настасья Филипповна.

С одной стороны, человек, растливший девочку, изломавший судьбу женщины, но считающий свое поведение с Настасьей Филипповной чем-то вполне извинительным, и — больше того — даже склонный тщеславиться тем, что сумел оценить такой алмаз. В то же время человек, «по искренней совести» считающий своим самым низким поступком ничтожный эпизод великосветского флирта. С другой же стороны, безгранично себя обвиняющая Настасья Филипповна, хотя и менее всего виноватая в том, в чем обвиняет себя.

Итак, и petit jeu в гостиной Настасьи Филипповны служит иллюстрацией того, что в романе «Идиот» «извращение понятий» является скорее общим, чем частным случаем, иллюстрацией морального хаоса современности. Это petit jeu служит вместе с тем примером необычайной сложности тех явлений, которые подводят под категории «морального» и «аморального». Эта сцена как будто служит оправданием неограниченного морального релятивизма, полной неясности самого морального критерия. Но исключительная острота морального самосознания Настасьи Фи-

липповны говорит о диаметрально противоположном: об абсолютности этического критерия.

Роман «Идиот» в новом, совершенно своеобразном виде раскрывает центральный мотив творчества Ф. М. Достоевского — мотив жизни. Он звучит уже в первых главах романа — в рассказах Мышкина о смертной казни и о предсмертных переживаниях осужденного, который наиболее интенсивно ощущает силу и благо жизни именно тогда, когда жизнь у него отнимают «наверно» (в смысле — наверняка.— *Н. Ч.*). Слово «наверно» подчеркивается у Достоевского. Ужас в том, что осужденный лишен всякой надежды на спасение, которая остается в той или иной форме в других случаях лишения жизни человека. Вся максимальная острота внутреннего состояния преступника, о котором рассказывает Мышкин, вырастает из чудовищного контраста сознания и жажды жизни перед лицом неминуемой смерти. Близкая тема звучит в другом рассказе Мышкина Епанчиным. Здесь важен весь контекст разговора. Князь рассказывает о жизни в Швейцарии и о своем стремлении к какой-то новой большой жизни при созерцании швейцарской природы. «Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго, и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город мне все мечтался, как Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь...» (VI, (54). Здесь встает образ большой, полной и шумной жизни, как некоего предела человеческих желаний. Но тут же Мышкин прибавляет: «А потом мне показалось, что и в тюрьме можно огромную жизнь найти» (VI, 54). Перед нами новый противоположный аспект жизни: жизни, сжатой пределами тюрьмы, лишенной богатства внешних впечатлений. На ироническую реплику Аглаи о «жизни

в тюрьме» Мышкин замечает о жизни одного человека, который просидел в тюрьме лет двадцать. «Жизнь его в тюрьме была очень грустная, уверяю вас, но уж, конечно, не копеечная. А все знакомство-то у него было с пауком да с деревцем, что под окном выросло...» (VI, 55). В этой связи Мышкин говорит снова о человеке, которому был прочтен смертный приговор, а через двадцать минут было объявлено помилование. В переживаниях смертника Мышкин констатирует контраст между ужасом перед неведомым и чувством бесконечности жизни. Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжелее, как беспрерывная мысль: «Что́ если бы не умирать! Что если бы воротить жизнь,— какая бесконечность! И все это было бы мое!» (VI, 56). В дальнейшем князь рассказывает о том, как он видел смертную казнь в Лионе, и предлагает сюжет для картины Аделаиды: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит, и — *все знает*» (VI, 60).

Переживания человека «у последней черты», когда насильственно и неотвратимо он лишается жизни, отмечены максимумом как чувства жизни, так и сознания утраты ее. В этом отношении характерно описание Достоевским состояния его героя перед припадком эпилепсии. Мышкин припоминает свое душевное состояние в последнюю минуту перед припадком. «Ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось в эти мгновения, продолжавшиеся как молнии. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармонической радости и надежды...»

(VI, 199). Мышкин признает, что такого рода переживания есть нарушения нормального состояния, болезнь, но тут же он делает вывод: «...какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?» (VI, 200).

Для нас важно в данном случае, что состояние эпилептика, как оно дано у Достоевского, представляет явную параллель состоянию смертника. В первом случае — свет и восторг, экстатическое чувство высшего синтеза жизни перед внезапным и резким обрывом сознания. «...Эта секунда,— по признанию Мышкина,— по беспредельному счастию, им вполне ощущаемому, пожалуй, и могла бы стоить всей жизни» (VI, 200). Писатель, таким образом, вновь явно противополагает жизни в ее экстенсивности жизнь в ее крайней интенсивности. «...в этот момент,— говорит Мышкин,— мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*» (VI, 200). Нельзя не сопоставить с этим слов приговоренного к смертной казни: «Что если бы не умирать! Что если бы воротить жизнь,— какая бесконечность!» В переживаниях эпилептика и смертника налицо острое ощущение бесконечности, хотя в разной форме. Так или иначе писателя больше всего волнует коренное изначальное противоречие самого факта жизни: ее максимально интенсивное переживание неотделимо соединено с моментом ее резкого обрыва или угасания сознания, т. е. состояния, подобного смерти.

Тема жизни в ее изначальных противоречиях, в ее первичной антиномии возвращается вновь в наиболее развернутой форме в исповеди Ипполита, в его рукописи «Мое необходимое объяснение». Эта исповедь является непосред-

ственным продолжением и развитием мыслей Мышкина о смертной казни и эпилептическом припадке. Мысли и чувства Ипполита в сильнейшей степени сходны с мыслями и чувствами человека, приговоренного к смертной казни. Та же максимальная острота ощущения близости и абсолютной неизбежности смерти. В то же время лейтмотив исповеди Ипполита и всей его судьбы — утверждение силы и бесконечности жизни, которое противостоит сознанию неотвратимости смерти.

«Я знал одного бедняка,— говорит Ипполит,— про которого мне потом рассказывали, что умер с голоду, и, помню, это вывело меня из себя; если бы можно было этого бедняка оживить, я бы, кажется, казнил его» (VI, 347). Ипполит делает категорический вывод: «Коли он живет, стало быть, все в его власти» (VI, 347). Ипполиту, приговоренному чахоткой к неминуемой скорой смерти, жизнь здорового индивида представляется чем-то абсолютным. Мысли Ипполита это, в сущности, мысли человека, которого везут на казнь: «Что если бы не умирать! Что если бы воротить жизнь,— какая бесконечность! И все это было бы мое» (VI, 56). Жизнь в ее непобедимой притягательности и вечной загадочности всецело владеет мыслями Ипполита. В его исповеди появляется фигура Рогожина. Но что привлекает в первую очередь внимание безнадежно больного в Рогожине? «Между нами был такой контраст, который не мог не сказаться нам обоим, особенно мне: я был человек, уже сосчитавший дни свои, а он — живущий самою полною непосредственною жизнью, настоящею минутой, без всякой заботы о «последних» выводах, цифрах или о чем бы то ни было, не касающемся того, на чем... на чем... ну, хоть на чем он помешан...» (VI, 359).

Полнота непосредственной жизни в Рогожине, жизни, сконцентрированной в его исступленной любовной страсти,— вот то, что тянет Ипполита к Рогожину. Но и сам

Ипполит, знающий о скором и неминуемом конце, максимально остро осознает силу и красоту жизни, и его жизненное горение очень сильно: «Ну, кто же не сочтет меня за сморчка, не знающего жизни, забыв, что мне уже не восемнадцать лет; забыв, что так жить, как я жил в эти шесть месяцев, значит, уже дожить до седых волос!» (VI, 347—348).

Исповедь Ипполита, на наш взгляд,— это важнейшее место романа, фокус, где сходятся все его основные мотивы. Здесь снова возвращается тема «закона самосохранения» и «закона саморазрушения», тема, которая страстно дебатировалась на террасе у князя до чтения Ипполитом его рукописи. О жизни на страницах этой рукописи говорится не только применительно к индивидам, но и в космическом масштабе. Ипполит говорит о «громадной, неисчислимой силе во всей подсолнечной». В то же время Ипполит рассказывает свой страшный сон об отвратительном скорлупчатом насекомом — гаде. Звучит мотив зверя, как «тайны», возвращается мотив апокалипсиса. Ипполит вспоминает виденную им в доме Рогожина картину Гольбейна «Снятие с креста». «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немого зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно,— в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо — такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее, всей земли, которая и создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!» (VI, 361).

Характерно для всей направленности мысли Ипполита, что существо, которое «стоило всей природы», т. е. Христос, воспринимается Ипполитом в соотношении с силой жизни. Великое существо — тот, «который побеждал и природу

при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: «*Талифа, куми*»,— и девица встала, «Лазарь, гряди вон»,— и вышел умерший...» (VI, 361). В мыслях Ипполита снова возникает одна из тем «Преступления и наказания». Природа — это не только вечно созидающая, но и вечно разрушающая сила. Законом природы является и закон убийства. Мышкин в начале романа всем существом своим выражает протест против смертной казни: «Зачем такое ругательство, безобразное, ненужное, напрасное!» (VI, 22). Но в другой форме в судьбе Ипполита уже не люди, а сама природа устраивает такое ругательство над человеком, «безобразное, ненужное, напрасное». По поводу Рогожина Ипполит замечает, «что, несмотря на всю между ними разницу и на все противоположности,— les extrêmités se touchent» (я растолковал ему это по-русски), так что, может быть, он и сам вовсе не так далек от моего «последнего убеждения...» (VI, 359).

«Последнее убеждение» — это решение Ипполита покончить с собой. Как мы говорили раньше, личность и судьба Рогожина в романе являются живым воплощением стихийной разрушительной силы в человеке. Но именно появление Рогожина в последнем решающем сновидении Ипполита служит толчком к упомянутому «последнему убеждению». Рогожин соединен в романе неразрывными идеологическими узами с Ипполитом, этим наглядным воплощением «закона саморазрушения» в человеке, так как Ипполит сознательно, по убеждению, считает самоубийство единственно приемлемым и достойным выходом из своего положения. Но вся фигура Ипполита в целом представляет наиболее наглядное выражение вечной антиномии жизни — ее самоотрицания и ее исступленного самоутверждения. «Но чем яснее я его понимал (т. е. неизбежный конец.— *Н. Ч.*), тем судорожнее мне хотелось жить; я цеплялся за жизнь и хотел жить во что бы то ни стало» (VI,

346). Ипполит, этот, по выражению генерала Иволгина, «завистливый червь, перерванный надвое», «умирающий от злобы и неверия»,— на пороге смерти полон затаенной страсти к Аглае, т. е. полон самой напряженной жизнью.

В судьбе Ипполита снова всплывает одна из коренных проблем романа — проблема современного поколения. В одном из разговоров с князем Ипполит приводит как пример достойной смерти — смерть человека XVIII столетия — некоего Степана Глебова. Этот человек «был посажен на кол при Петре... Просидел пятнадцать часов на коле, в мороз, в шубе, и умер с чрезвычайным великодушием...» (VI, 466). Достоевский снова в связи с Ипполитом противополагает крайней душевной сложности и разорванности людей своего времени необычайную внутреннюю цельность людей прошлых веков. Писатель выдвигает со всей очевидностью необходимость героического. В противовес душевной цельности и моральной силе людей прошлых веков Мышкин так характеризует людей своего времени. «Тогда люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, сенситивнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире,— и, клянусь, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках...» (VI, 466).

Но в исповеди Ипполита в соответствии с антиномией жизни в ее биологических основах — антиномии самоутверждения и самоотрицания жизни — проходит антиномия социального и антисоциального в человеке. Ипполит полон неутолимой злобы, испытывает презрение и ненависть к людям. Мысль об убийстве неутолимо преследует его сознание. В конце своей рукописи он с крайним цинизмом признается: «Я не признаю судей над собой и знаю, что я теперь вне всякой власти суда. Еще недавно рассмешило меня предположение: что́ если бы мне вдруг вздумалось теперь убить кого угодно, хоть десять человек разом, или сделать что-нибудь самое ужасное, что́ только считается

самым ужасным на этом свете, то в какой просак поставлен бы был предо мною суд с моими двумя-тремя неделями сроку и с уничтожением пыток и истязаний?» (VI, 364). Ипполит, если и не способен на убийство, то во всяком случае носит в себе желание такового, потенцию к убийству другого или других.

Но в Ипполите живет способность и к диаметрально-противоположному, глубочайший социальный инстинкт. Ипполит спасает по какому-то неодолимому побуждению и вопреки своим основным установкам от большой беды одного бедного врача, потерявшего место и приехавшего со своей семьей в Петербург хлопотать о восстановлении на работе. В связи с этим Ипполит развивает целую теорию морального и социального общения между людьми. «Единичное доброе дело,— утверждает он,— останется всегда, потому что оно есть потребность личности, живая потребность прямого влияния одной личности на другую» (VI, 356). «Почем вы знаете, Бахмутов,— продолжает Ипполит в другом месте,— какое значение будет иметь это приобщение одной личности к другой в судьбах приобщенной личности?... Тут ведь целая жизнь и бесчисленное множество сокрытых от нас разветвлений« (VI, 357). Итак, Ипполит, вопреки очевидным антисоциальным выводам в своей исповеди, выступает апологетом принципа внутренней моральной связи между людьми — этой души социального.

Однако многие рассуждения Ипполита насыщены отравленной социальной атмосферой времени, атмосферой капиталистического ажиотажа. Ипполит обвиняет самих людей во всех их несчастьях, в том числе в их материальной бедности. «О, никакой, никакой во мне не было жалости к этим дуракам, ни теперь, ни прежде,— я с гордостью это говорю! Зачем же он сам не Ротшильд? Кто виноват, что у него нет миллионов, как у Ротшильда, что у него нет горы золотых империалов и наполеондоров, такой горы, та-

кой точно высокой горы, как на масленице под балаганами! Коли он живет, стало быть, все в его власти! Кто виноват, что он этого не понимает?» (VI, 347). В этих словах Ипполита содержится зародыш настроений Аркадия Долгорукова в «Подростке», его идеи «сделаться Ротшильдом».

В чем заключается значение в романе фигуры и судьбы Ипполита в целом? Ипполит — наиболее развернутое выражение темы нигилизма. Он лично связан с компанией «нигилистов». Он выступает в компании четырех молодых людей, приходящих шантажировать Мышкина якобы для защиты прав «сына Павлищева». Но раскрытие темы Ипполита в романе ясно показывает, насколько тема нигилизма в интерпретации Достоевского далеко выходила за пределы злободневной полемики с современными «нигилистами», насколько она отличалась от постановки этой проблемы в современной писателю русской литературе. Тема Ипполита является продолжением темы Раскольникова в новом варианте. Принципиальная линия Ипполита — это линия метафизического бунта, отрицания нравственного миропорядка, «неприятие мира». И если Мышкин протестует против надругательства над человеком в самом факте смертной казни, то Ипполит смертную казнь (не смерть, а именно смертную казнь со всем ее садизмом и крайним унижением человека) считает неотъемлемой сущностью мировой жизни, неотъемлемой сущностью природы. Природа в освещении Ипполита выглядит вовсе не «равнодушной природой» Пушкина, эта природа у Ипполита «насмешлива». От самой ее сущности неотделимо издевательство над человеком и всем живущим. Ипполит, как и Раскольников, считает убийство верховным законом мира. «Я согласен,— говорит с жестокой иронией Ипполит,— что иначе, то есть без беспрерывного поядения друг друга, устроить мир было никак невозможно...» (VI, 366). В мыслях исповеди Ипполита мы видим жесточайшее

осмеяние теодицеи. Ипполит иронизирует над провидением, над теми, которые говорят, что «мы слишком унижаем провидение, приписывая ему наши понятия, с досады, что не можем понять его» (VI, 366). Ипполит отвечает на это: «Но если это так трудно и совершенно даже невозможно понять, то неужели я буду отвечать за то, что не в силах был осмыслить непостижимое?» (VI, 366). В исповеди Ипполита раскрываются величайшие сомнения самого Достоевского, то «горнило сомнений», через которое, по его собственным словам, прошла его «осанна». В рассуждениях Ипполита звучат отголоски полемики Вольтера с Лейбницем в «Кандиде». Ипполит ядовито осмеивает «знаменитую и классическую строфу Мильвуа»:

O, puissent voir votre beauté sacrée
Tant d'amis sourds à mes adieux!
Qu'ils meurent pleins de jours,
que leur mort soit pleurée!
Qu'un ami leur ferme les yeux!
(VI, 365).

В исповеди слышатся и отзвуки богоборчества байроновского Каина и знаменитого проклятия гетевского Фауста. «Мое необходимое объяснение» Ипполита — увертюра к богоборчеству Ивана Карамазова. Сила отрицания Ипполита неизмеримо больше силы отрицания Вольтера и Байрона. Ипполит отрицает жизнь в самих ее первоисточниках. Вспомним, что у Данте самоубийство считается одним из величайших грехов, посягновением на первичные основы естества, установленные богом. Но Ипполит не только прибегает к самоубийству, хотя и неудачно. Главное у него — принципиальное оправдание самоубийства: «Если б я имел власть не родиться, то наверно не принял бы существования на таких насмешливых условиях» (VI, 366).

Наконец, нам остается осветить значение центральной фигуры романа — князя Мышкина. Известно, что роман

«Идиот» ставит проблему положительного человека. Нельзя пройти мимо того факта, что писатель делает своего героя представителем древнего аристократического рода — почти вымершего рода князей Мышкиных. Герой романа «Идиот» — деклассированный аристократ. Достоевский и здесь, как в предшествующих романах, рисует процесс деградации части русского дворянства в условиях лихорадочно растущего капитализма. Но в романе истинный аристократ, «аристократ духа», князь Мышкин резко противопоставлен именитой знати, высшему свету, чиновной и богатой аристократии. На званом вечере у Епанчиных в четвертой части романа Достоевский сводит последнего в роде князя Мышкина с представителями аристократии, стоящей у власти. Писатель дает резко отрицательную квалификацию людей этого «света». Достоевский в противовес увлечению своего героя «простотой» и любезностью светских гостей у Епанчиных о каждом из них сообщает сведения, снижающие и морально раздевающие этих персонажей. Писатель показывает, что все то, что кажется искреннему и доверчивому Мышкину хорошим в этих людях, не соответствует действительности. Хотя князь и опровергает, что в свете «все дряхлая форма, а сущность исчезла», но писатель показывает, что опровергаемое князем — факт.

В речи князя звучат наиболее утонченные мысли о необходимости сохранения передовой роли аристократии. «Я, чтобы спасти всех нас, говорю, чтобы не исчезло сословие даром, в потемках, ни о чем не догадавшись, за все бранясь и все проиграв. Зачем исчезать и уступать другим место, когда можно остаться передовыми и старшими? Будем передовыми, так будем и старшими. Станем слугами, чтоб быть старшими» (VI, 487). Идея этой социальной утопии Мышкина — мысль об особом призвании аристократии — сделаться слугами народа, быть «высшим сословием» в подлинном смысле слова, «идеологами» народа, «аристократи-

ей духа». Понятно, мечта Мышкина терпит крах. Он оказывается никем не понятым из людей высшего света. Однако несомненно, что образ Мышкина — наиболее наглядное воплощение мечты Достоевского об аристократе, идущем в народ, аристократе-демократе. В параллель к Мышкину поставлена фигура Евгения Павловича Радомского. Это «флигель-адъютант, человек неслыханного богатства, с огромными связями» после катастрофы с Мышкиным принимает близкое участие в нем и переписывается с Верой Лебедевой, человеком, совершенно чуждым аристократической среде. Радомский — это также аристократ, идущий в демократию.

Но самым существенным в образе Мышкина, с нашей точки зрения, является то, что в нем в новой форме возрождается «человек-универс», который стоит в центре внимания Достоевского, начиная с «Записок из мертвого дома». Князь Мышкин подобно Свидригайлову соприкасается с самыми различными социальными слоями от высших кругов до люмпен-пролетариата (вспомним такую фигуру, как Келлер — отставной поручик, боксер, человек из «бывшей рогожинской компании»). Мышкин вращается и среди аристократов и среди «бывших людей». Вспомним такие фигуры, как генерал Иволгин, Фердыщенко и другие. У него — огромный диапазон социального общения и социальных впечатлений. Важнейшей чертой Мышкина является его всепонимание — способность понять любого человека и любой поступок. Но на чем основана эта способность князя понять человека и поступок, казалось бы, отстоящие на огромной дистанции от него самого? Мышкин не способен на убийство, не способен на месть, не способен на душевную низость, на то, что получает отрицательную моральную квалификацию, но он способен пережить и перечувствовать многое, пережить все из того, на что способен человек.

Для освещения фигуры Мышкина, как и для освещения центральной фигуры «Преступления и наказания» — Раскольникова, важно соотношение героя с другими персонажами. Прежде всего важное значение имеет соотношение: Мышкин — Рогожин. Здесь в особенности поразительны третья и четвертая главы второй части романа. Мышкин понимает все душевные движения, все чувства Рогожина. Он предчувствует убийство Настасьи Филипповны, предчувствует покушение на самого себя. Он ясно видит, как напряженно борется Рогожин с самим собою, со своим бешеным чувством ревности. Но у князя есть непреодолимое любопытство к совершающемуся, недоверие к Рогожину, вопреки обряду побратимства с последним. Вопреки своей торжественной клятве он идет к дому, где живет Настасья Филипповна. Мышкин сам дает повод Рогожину к его покушению на убийство, непоследовательностью своего поведения растравляет в Рогожине ревность и злобу. Князь понимает, что и в нем самом есть чувства, потенции, близкие Рогожинским.

Не менее важно для понимания Мышкина соотношение: Мышкин — Ипполит. Еще в связи с первыми высказываниями Ипполита на террасе у князя и с резким переходом его от душевного размягчения к припадку злобы Мышкин восклицает: «Я этого и боялся!» По этому поводу Лебедев замечает: «Ай да князь! Насквозь прочитал!..» (VI, 265). После чтения Ипполитом своей рукописи и неудачной попытки самоубийства князь выходит в парк. Он припоминает свои переживания в Швейцарии. Автор подчеркивает сходство, даже тождество некоторых переживаний князя и Ипполита. Повторяются буквальные слова из исповеди Ипполита. «О, он, конечно, не мог говорить этими словами и высказать свой вопрос; он мучился глухо и немо; но теперь ему казалось, что он все это говорил и тогда; все эти самые слова, и что про эту «мушку» Ипполит взял

у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...» (VI, 374). Итак, князю близко состояние Ипполита: его непреодолимое одиночество, его трагическая оторванность от великого вселенского праздника жизни.

Мышкину понятны скрытые чувства и мотивы действий Лебедева, человека, по-своему преданного князю и вместе с тем интригующего против него. Фигуру князя раскрывает и взаимоотношение его с Келлером. В особенности любопытна с этой стороны вторая глава второй части. Келлер способен на любую грязную аферу, он — автор фельетона, направленного против Мышкина, но в то же время человек, не лишенный наивности и простодушия, даже «высоких чувств». Келлер приходит к князю с затаенной целью получить от него денег, но начинает с покаяния в своей «низости». Мышкин его сразу разгадывает. Келлер сознается в своих истинных намерениях. Но самое замечательное — это ответ князя. Он заявляет Келлеру: «Вы мне точно меня самого теперь рассказали. Мне даже случалось иногда думать,— продолжал князь очень серьезно, истинно и глубоко заинтересованный,— что и все люди так, так что я начал было и одобрять себя, потому что с этими *двойными* мыслями ужасно трудно бороться; я испытал. Бог знает, как они приходят и зарождаются. Но вот вы же называете это просто низостью! Теперь и я опять начну этих мыслей бояться. Во всяком случае, я вам не судья» (VI, 275). Итак, Мышкин ощущает в самом себе и Келлера. Но он также тонко понимает и генерала Иволгина и Фердыщенко. Он уже по одному портрету читает повесть трагической судьбы Настасьи Филипповны. Досконально понимает Мышкин и Аглаю. В образе Мышкина снова возвращается коренная для Достоевского проблема многосторонности ощущений, совмещения противоположностей. Но многосторонность ощущений означает и возможность мно-

госторонности действий, от самых высоких до самых низких, от самых грубых до самых тонких. Достоевский в Мышкине изображает тот же самый психологический феномен, который он рисовал в «подпольном человеке» и Свидригайлове. Мышкин, как и Свидригайлов, никого не осуждает. Но вместе с тем у Достоевского образ Мышкина — это новая фаза воплощения «человека-универса». В чем же заключается эта новизна? «Человек-универс» в «подпольном человеке» и Свидригайлове в основном поставлен под знаком отрицания и самоотрицания. «Человек-универс» в Мышкине стоит под знаком авторского утверждения. У Мышкина — не непротивление существующему, как у Свидригайлова, а симпатия ко всему, и прежде всего чуткость к чужому страданию. Отсюда для Мышкина характерна активность сердца. Услышав о Настасье Филипповне от Рогожина, узнав о ее трагической судьбе, князь спешит ей на помощь; он повинуется непреодолимому внутреннему зову. Любя Аглаю, как свой свет, как «новую зарю», Мышкин одержим исступленной жалостью, «целым страданием жалости» к Настасье Филипповне. «Человек-универс» в Мышкине живет, как всепонимание и всечувствование при великом сострадании к себе подобным.

Существенное в Мышкине, отличающее его от других воплощений «человека-универса» у Достоевского, это сближение данного героя с Дон Кихотом. Аглая читает на террасе у князя стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный», явно относя образ «рыцаря бедного» к Мышкину и его чувству к Настасье Филипповне. Мышкин одержим такой же страстью к идеалу, как «рыцарь бедный». Аглая находит записку Мышкина к ней в какой-то книге. Она рассмеялась, когда вдруг увидела, что эта книга — «Дон Кихот Ламанчский». Достоевский делает своего героя больным, «идиотом». И в момент действия Мышкин не один раз слышит, как его прямо в глаза называют

«идиотом». Мышкин показан смешным. Над ним смеются, начиная с первой сцены в вагоне. Для большинства персонажей романа он — комическая фигура. Его осмеивают, оплевывают и забрасывают грязью в фельетоне Келлера. Комическое в Мышкине — необходимое условие выявления в нем трагически-возвышенного, высокопатетического. Комическое в фигуре Мышкина неотделимо от его милой детской чистоты, его исступленной искренности, его страстной устремленности к идеальному. Мышкин — это новая, совершенно самобытная и оригинальная вариация на тему Дон Кихота. Достоевский делает своего героя христианином. В одной из записных книжек Достоевского есть такое сопоставление: «...Христос, Дон Кихот, Пиквик...». Однако при воплощении положительного человека Достоевский ясно осознает, что в современном ему мире этот человек не может быть полностью гармоничным и совершенным, известная ущербность является для него неизбежной.

Наконец, роман «Идиот» развертывает в свою очередь и тему России, которая у Достоевского всегда равнозначна теме русского народа. Эта тема неотделима от образа Мышкина как положительного человека. Князь Мышкин, родившийся в России, но воспитанный за границей, в Швейцарии, всем существом устремляется на родину; он стремится познать Россию, разгадать душу ее народа. В судьбе Мышкина проходит неустанно повторяемый у Достоевского мотив «скитальца», страстно ищущего свою родину и свой народ. В речах Мышкина встает поэтому во всем ее значении проблема «души» народа. Здесь в особенности важны его речи на званом вечере у Епанчиных. Князь в этих своих речах развивает ту историко-философскую концепцию, которая у Достоевского в дальнейшем, в «Братьях Карамазовых», получает более последовательное и развернутое выражение. Спасение Мышкин, как и Достоевский, видит в русском Христе, т. е. в православии. Но характерно

21 Марта

Синтезъ романа. Разрешение затруднения

? Чемъ сделать лицо героя симпатичнымъ читателю?

Если Донъ-Кихотъ и Пиквикъ, какъ добродетельныя лица симпатичны читателю и удались, такъ это тем что они смешны.

Герой романа Князь, если не смешонъ, то имеетъ другую симпатичную черту: онъ невиненъ!

— Детский клубъ он зачинает образовываться еще в 3-й-4-й части.

— Развивается в конце романа.

— Всех вопросов и личных Князя, (всевозможных) дети берут страстное участие и общие, решаются в таких и вот так много трогательного и наивного, ибо в самые крайние трагические и тяжкие минуты свои Князь занимается разрешением общих вопросов. Выражается много случаев и новостей.

— Когда в конце 4-й части, Н. Ф-на тоже оставляет его и бежит с Рогожиным, ~~[illegible]~~ Князь совершенно уже обращается к Клубу.

— Недоверчивость к детям (Как прощаются, советуются, просьбами и детьми представляются ему) — еще в 3-й и 4-й части.

— Аглая и Н. Ф-на. еще в 3-й и 4-й частях

~~[illegible]~~

Ф. М. Достоевский. «Идиот».

Черновой набросок.

что герой охвачен и глубокими сомнениями. Его признания свидетельствуют о том, что для Достоевского далеко не все ясно в русском народе, что писателя волнуют противоречия народной души. В интерпретации писателя коренное свойство русского народа — во всем доходить до последних радикальных выводов, до «последней черты». «Наши как доберутся до берега, как уверуют, что это берег, то уж так обрадуются ему, что немедленно доходят до последних столпов; отчего это?» (VI, 480). Мышкин констатирует необычайную страстность, исступление русских людей. «Не из одного ведь тщеславия, не все ведь от одних скверных, тщеславных чувств происходят русские атеисты и русские иезуиты, а из боли духовной, из жажды духовной, из тоски по высшему делу, по крепкому берегу, по родине, в которую веровать перестали, потому что никогда ее и не знали! Атеистом же так легко сделаться русскому человеку, легче чем всем остальным во всем мире!..» (VI, 481). Поразительно, что Мышкин (и, конечно, Достоевский) прозревает историческую возможность для русского народа пойти по пути атеизма. Эти слова о русском народе Мышкина уже совсем недалеки от знаменитых слов Белинского из его письма к Гоголю. Но читатель легко может продолжать выводы Мышкина. Если русскому человеку так легко сделаться атеистом, то в равной степени ему легко сделаться и социалистом. Ведь согласно концепции Мышкина — Достоевского атеизм и социализм связаны и логически и исторически.

Роман «Идиот» кончается катастрофой. Герой в конце романа впадает в безумие. Проблема соединения мыслящего отщепенца, русского интеллигента, с его народом остается столь же острой и столь же нерешенной. В этой связи знаменательны составляющие концовку романа слова Елизаветы Прокофьевны: «И все это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия...» (VI, 542).

9.

Роман-сатира и роман-трагедия

«Бесы»

Роман «Бесы» был воспринят современниками как политический памфлет против общественного и революционного движения 60—70-х годов. Действительно, остро полемическая тенденция, характерная для Достоевского этого времени, проявилась в «Бесах» с наибольшей очевидностью. Но современники, занятые лишь этой стороной романа, мало разглядели в нем другое: сатиру на всю царскую Россию, во-первых, и большой философский смысл, далеко выходящий за рамки «злобы дня», во-вторых.

Роман «Бесы» изображает события в глухом провинциальном городе царской России. Но совершенно ясно, что эти события, как их понимает и рисует автор, типичны для царской России в целом, для ее высшего класса и народа, для всей царской администрации, для самодержавия. «Бесы» — это роман о судьбах России.

Прежде всего вопрос о том, как толковать само название: «Бесы». Будет явной натяжкой думать, будто Досто-

евский относит его только к Петру Верховенскому и его сторонникам: нигилистам и фурьеристам — Липутину, Шигалеву, Толкаченко, супругам Виргинским и т. п. Смысл названия разъяснен в самом романе Степаном Трофимовичем, комментирующим евангельский текст об исцелении бесноватого: «Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней,— это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века!» (VII, 533). Совершенно ясно, что смысл этих слов далеко выходит за пределы полемики Достоевского с нигилистами и революционерами.

В романе проходит перед нами целая галерея обывателей. Это, в сущности, комические фигуры, как, например, Липутин, чиновник, мелкий домашний тиран, скопидом-процентщик и вместе фурьерист, провозглашающий женскую эмансипацию, обманутый муж Виргинский, его супруга — акушерка Виргинская, Лямшин и другие. Все они и есть те лица, которые собираются для «решения» политических дел на вечеринке у «наших». Но такими же обывателями, комически освещенными, являются и лица политически противоположного мира: и губернатор Лембке, и его супруга Юлия Михайловна, и все губернское высшее общество.

Роман насыщен до пределов атмосферой провинциальных сплетен и скандалов. Создается впечатление бури в стакане воды. Но вместе с тем Достоевский все освещает грозным, зловещим светом. При всей незначительности и просто ничтожестве ряда фигур они в контексте романа приобретают широкий символический смысл. В разделе «Окончание праздника» в связи с описанием пожара Заречья рассказчик останавливается на том впечатлении, которое производит на человека фейерверк, и противопоставляет ему впечатление от пожара. «Другое дело настоящий

пожар: тут ужас и все же как бы некоторое чувство личной опасности, при известном веселящем впечатлении ночного огня, производят в зрителе (разумеется, не в самом погоревшем обывателе) некоторое сотрясение мозга и как бы вызов к его собственным разрушительным инстинктам, которые, увы! таятся во всякой душе, даже в душе самого смиренного и семейного титулярного советника... Это мрачное ощущение почти всегда упоительно» (VII, 419). Это место, с нашей точки зрения, очень важно для понимания проблематики романа.

Роману предпосланы два эпиграфа: из «Бесов» А. С. Пушкина и из евангелия от Луки об исцелении бесноватого. В словаре писателя необычайно часто встречается слово: «исступленный». Достоевский и вообще изображает, как правило, не простые, обычные чувства и переживания, но исступленные переживания или, точнее, переживания и действия исступленных людей. В романе же «Бесы» исступление делается как бы специальной задачей художественного исследования и изображения. Исступление и одержимость прослеживаются в разных людях, в разных общественных слоях и классах России XIX века и даются в разных композиционных планах. Тема романа — это глубокий социальный и идеологический кризис, порождаемый капитализмом, тема, неотвязно владеющая сознанием Достоевского в особенности в послекаторжный период. Капитализм, как мы видели, для Достоевского всегда разрушительная сила. На этот раз писатель воплощает значительнейшие социально-исторические процессы своего времени в образы какой-то буйной горячки, социально-психической эпидемии, охватившей всю страну. Следует отметить, что такой образ — образ повальной психической эпидемии, охватывающей множество людей, проходит уже в «Преступлении и наказании», в галлюцинациях Раскольникова, находящегося в каторжном госпитале.

Вот перед нами изображаемое писателем высшее губернское общество, группирующееся вокруг губернаторши Юлии Михайловны.

Ирония и сатира Достоевского в освещении этого общества принимает самые острые формы. В главе «Перед праздником» описываются увеселения компании, окружающей Юлию Михайловну. Эта компания, разъезжающая по городу в колясках и верхом, на казацких лошадях, как будто специально ищет скандалов. Молоденькая жена одного поручика проиграла тайно от мужа 15 рублей в ералаш. «Поручик, действительно бедовавший на одном только жаловании, приведя домой супругу, натешился над нею досыта, несмотря на вопли, крики и просьбы на коленях о прощении» (VII, 263). Рассказчик сообщает, что «эта возмутительная история вызвала в городе только смех». Компания Юлии Михайловны заезжает за пострадавшей на квартиру, забирает ее с собой, подбивает ее начать процесс против мужа, держит ее у одной «бойкой дамы» до тех пор, пока жертва, наконец, сама не сбежала к мужу. Все это делается для одной потехи.

Достоевский рисует какое-то неистовство любопытства, неудержимую жажду скандалов. Один мелкий чиновник женился на молоденькой семнадцатилетней красотке. «Но вдруг узнали, что в первую ночь брака молодой супруг поступил с красоткой весьма невежливо, мстя ей за свою поруганную честь» (VII, 264). Когда на другой день после первой брачной ночи молодые люди выехали для обычных брачных визитов, кавалькада Юлии Михайловны окружила экипаж, в котором ехала молодая пара. «Весь город заговорил. Разумеется, все хохотали». Публика развлекается даже тем, что Лямшин тайно подложил в мешок книгоноше, богобоязненной женщине, продававшей евангелие, «пачку соблазнительных мерзких фотографий». К тому же оказалось, что эти фотографии были привезены из-за гра-

ницы «одним весьма почтенным старичком, фамилию которого опускаю, с важным орденом на шее и любившим, по его выражению, «здоровый смех и веселую шутку» (VII, 265). Тот же Лямшин пускает за разбитое стекло местной иконы в часовне живую мышь.

Эта исступленная жадность к зрелищам, к зрелищам во что бы то ни стало и какой бы то ни было ценой доходит до того, что компания Юлии Михайловны устремляется в гостиницу, где покончил самоубийством юноша, почти мальчик, который прокутил родительские деньги, данные ему для покупки приданого для сестры. «Смерть, должно быть, произошла мгновенно; никакого смертного мучения не замечалось в лице; выражение было спокойное, почти счастливое, только бы жить. Все наши рассматривали с жадным любопытством. Вообще в каждом несчастии ближнего есть всегда нечто веселящее посторонний глаз — и даже кто бы вы ни были» (VII, 270). Здесь писатель вновь вскрывает отмеченное еще в «Записках из мертвого дома» и повторяемое в каждом романе темное, инстинктивное, антисоциальное в человеке. Достоевский далее отмечает, что после этого зрелища смерти «всеобщее веселье, смех и резвый говор в остальную половину дороги почти вдвое оживились» (VII, 270).

Писатель касается и характерного для высших классов царской России, в особенности в периоды кризисов, явления — интереса к юродивым, пророчествующим, разного рода старцам. Компания Юлии Михайловны посещает местного «блаженного и пророчествующего» некоего Семена Яковлевича. Обращает на себя внимание весь характер и тон этой сцены. Язвительный смех писателя окрашивает и фигуру старца, и всю обстановку сцены. Нелепость всех действий и распоряжений Семена Яковлевича выступает во всей наглядности. «Блаженный» вдруг отдает приказания: одному посетителю дать сахару в накладку,

другому — в прикуску, одного заставляет пить сироп, другого — воду, руководствуясь совершенно неведомым и непостижимым критерием. Потом вдруг распоряжается дать целые головы сахару какой-то просительнице — убогой даме. Даму обложили со всех сторон сахаром. Но вдруг Семен Яковлевич выгоняет ее из комнаты и кричит вдогонку: «Одну отнять!» Какая-то светская пышная дама из компании Юлии Михайловны просит старика изречь что-нибудь. «В... тебя... в... тебя!..» — произнес вдруг, обращаясь к ней, Семен Яковлевич крайне нецензурное словцо. Слова сказаны были свирепо и с ужасающей отчетливостью» (VII, 275).

Гротескно-иронически освещается не только фигура Семена Яковлевича. Так же нарисована и фигура монаха, который собирает пожертвования в пользу монастыря. На этот раз монаха обошли чаем. И вот он недоволен. Семен Яковлевич заставляет купца-стотысячника выпить стакан чаю, в который положено несколько кусков сахара. «Усладите вперед сердце ваше добротой и милостию и потом уже приходите жаловаться на родных детей, кость от костей своих, вот что, должно полагать, означает эмблема сия,— тихо, но самодовольно проговорил толстый, но обнесенный чаем монах от монастыря, в припадке раздраженного самолюбия взяв на себя толкование» (VII, 273).

Иронически и сатирически, как говорилось, освещена и вся губернская администрация, губернская власть. Замечательна с этой стороны фигура губернатора Лембке, история его карьеры и вся его судьба. В его истории нельзя не видеть черт истории царской администрации, больше того, отражения судеб царской династии в России. На наш взгляд, эта фигура глубоко символична. В третьем разделе главы «Все в ожидании» Достоевский так начинает биографию губернатора Лембке: «...Андрей Антонович фон Лембке принадлежал к тому фаворизованному (природой)

племени, которого в России числится по календарю несколько сот тысяч и которое, может, и само не знает, что составляет в ней всею своею массой один строго организованный союз. И уж, разумеется, союз не предумышленный и не выдуманный, а существующий в целом племени сам по себе, без слов и без договору, как нечто нравственно обязательное, и состоящий во взаимной поддержке всех членов этого племени одного другим всегда, везде и при каких бы то ни было обстоятельствах» (VII, 253—254).

Писатель, пользуясь в романе в качестве прикрытия фигурой рассказчика, бьет оружием своей иронии в самую цитадель высшей царской администрации и высшего света. Мысль писателя о глубоком внедрении плохо знающих Россию немцев в правящие сферы царской России иллюстрируется сатирически изображенным известным привилегированным учебным заведением — пажеским корпусом. Именно здесь учился Андрей Антонович Лембке. О воспитанниках этого учебного заведения писатель-рассказчик говорит, что они «научились толковать о весьма высоких современных вопросах и с таким видом, что вот только дождаться выпуска, и они порешат все дела» (VII, 254). Для верного понимания точки зрения Достоевского в «Бесах» нужно учесть особенность манеры рассказчика. Рассказчик представляет дело так, что карьера и судьба Лембке — случайность, но это лишь видимость, так как вся цепь сообщаемых им фактов свидетельствует как раз о противоположном, о том, что и карьера, и судьба этого губернатора глубоко типичны. Поразительна и в то же время также глубоко типична самая ситуация неожиданного выдвижения Лембке при помощи супруги, Юлии Михайловны, и фатовского управления губернией честолюбивой и взбалмошной до вздорности женщиной.

Снова рассказчик рисует эту честолюбивую губернаторшу со всем ядом своей иронии: «Но от избытка ли поэзии,

от долгих ли грустных неудач первой молодости, она вдруг, с переменой судьбы, почувствовала себя как-то слишком уж особенно призванною, чуть ли не помазанною, «над коей вспыхнул сей язык», а в языке-то этом и заключалась беда; все-таки ведь он не шиньон, который может накрыть каждую женскую голову» (VII, 283). Но читатель, в особенности современный читатель, не может не воспринимать фигуру Юлии Михайловны на фоне неоднократных случаев из истории России, когда женщины подобного типа управляли не только губернией, но и целым государством. И что всего поразительнее, последний случай в этом роде имел место в момент глубочайшего кризиса в истории царской России.

В биографии Лембке Достоевский отмечает полную несоизмеримость его личных качеств и выпавшей на его долю роли крупного администратора. Поразительна инфантильность этого человека. Еще со школьной скамьи он пристрастился к искусству клейки из картона затейливых игрушечных вещиц: железной дороги, театра, кирк с пастором и молящимися и т. д. Рассказчик при изображении всех дальнейших шагов карьеры Андрея Антоновича иронически отмечает эти постоянные рецидивы у него страсти к склеиванию разных штучек и все несоответствие таких занятий с положением администратора и серьезностью обстановки.

Подчеркиваются в романе крайний сумбур и путаница в политических понятиях Лембке и его супруги. Политические взгляды Юлии Михайловны характеризуются так: «Ей нравились и крупное землевладение, и аристократический элемент, и усиление губернаторской власти, и демократический элемент, и новые учреждения, и порядок, и вольнодумство, и социальные идейки, и строгий тон аристократического салона, и развязность чуть не трактирная окружавшей ее молодежи. Она мечтала *дать счастье* и при-

мирить непримиримое, вернее же, соединить всех и все в обожании собственной ее особы» (VII, 283). Но и сам Лембке как политик недалеко ушел от своей супруги. В диалоге с Петром Верховенским, который ему грубо льстит и откровенно водит за нос, Лембке развивает такие «идеи»: «Я здесь прямо в глаза сказал: «Милостивые государи, для уравновешения и процветания всех губернских учреждений необходимо одно: усиление губернаторской власти». Видите, надо, чтобы все эти учреждения — земские ли, судебные ли — жили, так сказать, двойственной жизнью, то есть надобно, чтобы они были (я согласен, что это необходимо), ну, а с другой стороны, надо, чтобы их и не было» (VII, 259).

В этих проектах Лембке нельзя не видеть пародии Достоевского на все политическое прожектерство царствования Александра II вплоть до пресловутой конституции Лорис-Меликова. Эта конституция появилась позднее выхода «Бесов», но политические предпосылки для нее возникли гораздо раньше. Острота политической точки зрения и политической сатиры Достоевского сказывается особенно в том подчеркивании видимости, призрачности представительных учреждений в самодержавной России. «...Надобно, чтобы они были... ну, а с другой стороны, надо, чтобы их и не было». Меткость слов Достоевского остается в силе не только для истории конституционных проектов XIX века, но во многом вплоть до истории Государственной думы четырех созывов.

Сатира Достоевского достигает вершины в изображении волнений в губернии и расправы губернской администрации с толпой рабочих. В главе «Петр Степанович в хлопотах» рассказчик отмечает волнения на фабрике Шпигулиных и ряд других фактов «брожения умов». Писатель устами рассказчика констатирует всю серьезность и основательность причин волнений среди рабочих фабрики.

«Недели с три назад заболел там и умер один рабочий азиатской холерой; потом заболело еще несколько человек. Все в городе струсили, потому что холера надвигалась из соседней губернии» (VII, 285). Когда по требованию администрации стали приниматься санитарные меры, «фабрику Шпигулиных, миллионеров и людей со связями, как-то просмотрели» (VII, 285). Потом «вдруг все стали вопить, что в ней-то и таится корень и рассадник болезни, что на самой фабрике и особенно в помещениях рабочих такая закоренелая нечистота, что если б и не было совсем холеры, то она должна была бы там сама зародиться» (VII, 285). После настояния администрации об очистке фабрики хозяева объявляют локаут. «Управляющий приступил к расчету работников и, как теперь оказывается, нагло мошенничал». В словах рассказчика чувствуется выраженная здесь, как и в других романах, враждебность Достоевского к капиталу и крупной буржуазии.

Действия губернской администрации для подавления волнений среди рабочих выступают прежде всего во всей своей нелепости. Начинают с того, что делают обыск у безобиднейшего Степана Трофимовича. Иронически освещена фигура полицмейстера. «Это вздор, что он прилетел на тройке во весь опор и еще с дрожек будто бы начал драться. Он у нас действительно летал и любил летать на своих дрожках с желтым задком, и по мере того, как «до разврата доведенные пристяжные» сходили все больше и больше с ума, приводя в восторг всех купцов из Гостиного ряда, он подымался на дрожках, становился во весь рост, придерживаясь за нарочно приделанный сбоку ремень и, простирая правую руку в пространство, как на монументах, обозревал таким образом город» (VII, 356—357). Рассказчик опровергает слух о том, что полицмейстер начал с драки, однако надо учесть манеру рассказчика: категоричность его утверждений и опровержений часто как раз

доказывает обратное. Дальше рассказчик опровергает слух о том, что проходившая в момент экзекуции рабочих на площади «бедная, но благородная дама была схвачена и немедленно для чего-то высечена» (VII, 363). Рассказчик опровергает и слух о «кладбищенской богаделенке». Тарапыгиной, которая, проходя мимо места экзекуции, «воскликнула: «Экой страм!» и плюнула. За это ее будто бы подхватили и тоже «отрапортовали». Но опровергая эти слухи, рассказчик, однако, утверждает, что со Степаном Трофимовичем чуть-чуть не случилось того же, что и с нею.

Сатира писателя переходит в трагедию при изображении экзекуции рабочих. Рассказчик подчеркивает всю невинность намерений рабочих, изображаемых полицией бунтовщиками. «Но так как фабричным приходилось в самом деле туго,— а полиция, к которой они обращались, не хотела войти в их обиду,— то что же естественнее было их мысли идти скопом к «самому генералу», если можно, то даже с бумагой на голове, выстроиться чинно перед его крыльцом и только что он покажется, броситься всем на колени и возопить как бы к самому провидению? По-моему, тут не надо ни бунта, ни даже выборных, ибо это средство старое, историческое...» (VII, 355—356). И вот вместо внимания со стороны генерала к справедливым просьбам рабочих — розги! Достоевский устами рассказчика стремится представить эту историю, как случай, как роковое недоразумение. Но вся история царской России полна таких случаев. «Исключительный случай» Достоевского становится, каковы бы ни были действительные намерения писателя, глубоко типичным, даже символическим. Современный нам читатель не может не видеть в нем прообраза 9 января 1905 года и событий на Ленских приисках.

Встреча Лембке с толпой рабочих — символ отношения самодержавной власти царской России к народным массам. Трагизм этой встречи усугубляется фигурой Лембке. Лемб-

ке — глубоко комическая и нелепая фигура в своей полной беспомощности, в бессилии противодействовать влиянию взбалмошной честолюбивой жены и глупого чиновника Блюма, в полной неспособности ориентироваться в сложной политической обстановке, в своей инфантильности. Но он одержим смутным и сильным чувством трагической серьезности положения дел. Это чувство прорывается уже в ночном комически-косноязычном объяснении с Юлией Михайловной накануне «рокового утра». «...Мы не в будуаре жеманной дамы, а как бы два отвлеченные существа на воздушном шаре... Два центра существовать не могут...» (VII, 358—359). Но фатальность этой фигуры и всех ее действий усиливается в следующий момент действия в главе «Флибустьеры. Роковое утро». Лембке дает приказ кучеру ехать в Скворешники, но по дороге вдруг решает ехать обратно в город. «Не доезжая городского валу (по рассказу кучера.— *Н. Ч.*), они мне велели снова остановить, вышли из экипажа и прошли через дорогу в поле; думал, что по какой ни есть слабости, а они стали и начали цветочки рассматривать и так время стояли, чудно, право, совсем уже я усумнился» (VII, 361). Далее — появление на сцене пристава Флибустьерова, докладывающего о «бунте» в городе. Кстати желчь сатиры на царскую администрацию прорывается в изображении и этой фигуры. «Этот пристав — восторженно административная личность. Василий Иванович Флибустьеров был еще недавним гостем в нашем городе, но уже отличился и прогремел своею непомерною ревностью, своим каким-то наскоком во всех приемах по исполнительной части и прирожденным нетрезвым состоянием» (VII, 361).

Все предпринимаемые Лембке с этого момента меры отмечены уже явными признаками безумия. Губернатор принимает фамилию Флибустьеров за нарицательное название «флибустьеры» и мчится в город, чтобы отдать при-

каз об экзекуции рабочих. Глубоко симптоматично для всего изображения Достоевским царской России это сочетание безумия начальника и не по разуму ретивых и усердствующих мелких исполнителей. Наконец, роль Лембке во всей ее фатальной неотразимости и трагической серьезности выступает в сцене на празднике в пользу гувернанток и при пожаре Заречья. Перед праздником на совещании у Юлии Михайловны на жалобы Степана Трофимовича об обыске у него Лембке вдруг отвечает с такой эмоциональной интонацией: «... Это... это, конечно, очень смешно... но... но неужели вы не видите, как я сам несчастен? — Он почти вскрикнул и... и, кажется, хотел закрыть лицо руками» (VII, 366). Изображение распоряжений Лембке на балу и во время пожара гротескно, как почти все в «Бесах». Но в этом гротеске срастается в один комплекс нелепо комическое и трагическое, сатирическое и социально-символическое. По поводу пресловутой «кадрили литературы» и хождения Лямшина вверх ногами «Лемке вскипел и затрясся...— Негодяй! — крикнул он, указывая на Лямшина,— схватить мерзавца, обернуть... обернуть его ногами... головой... чтоб голова вверху... вверху!» (VII, 415). Нелепость действий начальника все нарастает. Когда послышались крики: «Пожар! Все Заречье горит!» и толпа в панике бросилась в переднюю, Лембке неожиданно распоряжается: «Всех остановить! Не выпускать ни одного!.. всем поголовно строжайший обыск, немедленно!» (VII, 417). Наконец, мы видим Лембке на пожаре, перед горящим флигелем. Мы слышим его выкрики: «Невероятно. Пожар в умах, а не на крышах домов!» (VII, 420). В безумии речей и действий Лембке чувствуется, однако, глубокая тревога, тревога, идущая от самого автора. Вместе с тем в словах: «...бросить все! Лучше бросить» (VII, 420) чувствуется смутное понимание неудержимости того социального процесса, того глубокого идеологического кризиса, который

возникает в связи с бурной капитализацией России после 1861 года и который так волнует писателя. У Лембке сквозь бредовые представления мелькает смутная мысль о том, что нельзя остановить историю.

«Бесы», будучи обличительным романом, политическим памфлетом, направленным против общественного и революционного движения 60—70-х годов, одновременно заключает в себе острую сатиру на высшие круги и социально-политический строй царской России этого времени. Сатира же писателя неудержимо перерастает в повествование о трагических судьбах страны и ее народа. Социальные мотивы романа нерасторжимо сплетаются с его философскими идеями.

Выше мы отметили, что в «Бесах» исступление в его различных формах и видах становится как бы важнейшим и специальным предметом художественного исследования. Это роман об одержимых. Интересно, как образы, заключенных в двух эпиграфах романа, последовательно проведены через весь роман, через его различные ситуации и художественные планы. В эпиграфе из евангелия мы встречаем такой образ. «Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло» (VII, 5). Этот образ срыва и полета с крутизны вниз проходит в повторных вариациях через ткань действия романа. Роман содержит три части. Первая часть — это экспозиция и завязка действия. Вторая часть — нарастание действия. Третья — кульминация и развязка.

Во второй части, в главе «Перед праздником», где напряжение действия явно усиливается в преддверии кульминации, Достоевский, рисуя лихорадочную жажду зрелищ и скандалов, охватившую высшее губернское общество, приводит вопрос какого-то лица по поводу самоубийства в гостинице одного молодого человека, почти мальчика: «...Почему у нас так часто стали вешаться и застреливать-

ся,— точно с корней соскочили, точно пол из-под ног у всех выскользнул?» (VII, 270). В главе «Флибустьеры. Роковое утро», рисующей трагические события с рабочей демонстрацией, Достоевский рассказывает об исступлении Лембке при встрече с рабочими: «Шапки долой! — проговорил он едва слышно и задыхаясь.— На колени! — взвизгнул он неожиданно, неожиданно для самого себя, и вот в этой-то неожиданности и заключалась, может быть, вся последовавшая развязка дела. Это как на горах на масленице; ну можно ли, чтобы санки, слетевшие сверху, остановились посредине горы? Как назло себе, Андрей Антонович всю жизнь отличался ясностью характера и ни на кого никогда не кричал и не топал ногами; а с таковыми опаснее, если раз случится, что их санки почему-нибудь *вдруг сорвутся с горы*. Все пред ним закружилось» (VII, 362).

Снова перед нами образ срыва с крутизны и полета вниз. Причем, что особенно важно, это образ-сравнение дается не спорадически, как может быть с любым сравнением или метафорой, а органически связан с драматическим узловым моментом действия романа. Он, этот образ, как нельзя более адекватен данной сюжетной ситуации: вся деятельность Лембке символизирует царскую администрацию и политический режим и представляет собою сплошной срыв и катастрофу. Не случайно поэтому, что тот же образ-сравнение повторяется в данной главе еще два раза.

Изображенный в этой главе момент — решающий не только для Лембке и его супруги; он является таковым и в судьбе Степана Трофимовича, и в судьбе Лизы, и ряда других. Степан Трофимович, представитель поколения 40-х годов, хочет вступить в идеологический бой с молодыми представителями современного поколения. Сделать это он думает на литературном чтении в пользу гувернанток. Степан Трофимович спешит в губернаторский дом на собрание

участников завтрашнего праздника и попадает в самую гущу событий на площади. Рассказчик отмечает: «По инстинкту тотчас же бросился я искать его в самом опасном месте; мне почему-то предчувствовалось, что у него санки полетели с горы» (VII, 363—364).

Снова, таким образом, перед нами — подчеркнутое повторение того же сравнения уже в применении к другой фигуре и другой судьбе. В самом конце главы речь заходит о Лизе Тушиной. Изображаемый момент является также решающим и в ее судьбе, кризисом в ее жизни. Она публично в упор ставит вопрос Ставрогину: женат ли он на Хромоножке или нет? Прямой спокойно-утвердительный ответ на ее вопрос решает ее судьбу. Она тайно едет к Ставрогину в Скворешники. Рисуя этот шаг Лизы, рассказчик вводит такое сравнение: «Страшный вызов послышался в этих словах, все это поняли. Обвинение было явное, хотя, может быть, и для нее самой внезапное. Похоже было на то, когда человек, зажмуря глаза, бросается с крыши» (VII, 373).

Третья часть, изображающая окончательную катастрофу, повествует о трагической участи Лизы. Она, в исступлении прибежавшая на пожар, чтобы посмотреть на зарезанных Лебядкиных, убита возбужденной до крайних пределов толпой. Но первый наносит ей удар один бедный мещанин. «Его все знали,— замечает рассказчик,— как человека даже тихого, но он вдруг как бы срывался и куда-то летел, если что-нибудь известным образом поражало его» (VII, 439). Итак, снова образ срыва и полета в применении к новой сюжетной ситуации, но опять-таки в максимально напряженный момент действия. Этим образом всячески подчеркивается в «Бесах» исступление в разнообразных его формах, исступление, ведущее героев к роковому финалу. Достоевский намечает два плана применения рассматриваемого образа. В социально-полити-

ческом плане исступление наглядно воплощено прежде всего в Лембке, представителе официальной России, представителе самодержавной власти. В частно-интимном плане исступление представлено наглядно в фигуре Лизы, одержимой в своей страсти к Ставрогину и стремительно летящей прямо к гибели. Но Достоевский показывает, что исступление захватывает не только представителей царской власти и людей высшего общества, но и массы. Выразительна и символична фигура мещанина, убийцы Лизы.

В «Бесах» перед нами проходит целая фаланга исступленных и одержимых. На одном из первых мест здесь стоит бесспорно Петр Степанович Верховенский. Современники стремились в нем отыскать политический портрет — шарж Нечаева. Если подойти к этой фигуре с точки зрения ее «портретности» в указанном смысле, то, естественно, она выступит во всей своей художественной неубедительности и карикатурности. Но если рассматривать эту фигуру в общем контексте романа и всего творчества Достоевского в целом, она вырастает во всем своем социально-зловещем значении.

Прежде всего в знаменитой главе «Иван-царевич», дающей наибольший материал для характеристики политической платформы Верховенского, последний дважды отказывается признать себя социалистом. «Я мошенник, а не социалист» (VII, 344),— заявляет он Ставрогину. Николай Всеволодович в свою очередь по поводу теорий Верховенского замечает: «Ну, Верховенский, я в первый раз слушаю вас, и слушаю с изумлением... вы, стало быть, и впрямь не социалист, а какой-нибудь политический... честолюбец?» (VII, 344). Политическая платформа Верховенского — это немедленный революционный переворот. Но во имя чего? Как мыслит Верховенский организацию нового общества? Это «новое общество» он представляет на основе своеобразного равенства. Петр Степанович восхваляет соци-

альный проект Шигалева. «Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны» (VII, 341). Но наиболее существенной чертой социального идеала Верховенского является своеобразный и последовательный аристократизм. В его обществе существует иерархия, резкое деление на аристократическую верхушку — правителей — и на рабов. Верховенский проектирует соглашение с римским папой: «Папа вверху, мы кругом, а под нами шигалевщина» (VII, 342). Верховенский в сцене объяснения со Ставрогиным в главе «Иван-царевич» в момент полной искренности высказывает свое восхищение аристократизмом Ставрогина. «Я нигилист,— заявляет он,— но люблю красоту» (VII, 343). Ему нравится Ставрогин как выдержанный аристократ. Идея Верховенского — это своеобразное сочетание крайнего аристократизма избранного меньшинства с демократией, выражающейся в полном абсолютном равенстве, рабском послушании и обезличенности большинства. «Аристократ,— утверждает он,— когда идет в демократию, обаятелен!» (VII, 343).

Политический режим, «новый порядок», который является программой Верховенского,— это последовательный авторитарный режим. В этом суть идеи «Ивана-царевича». Верховенский подчеркивает необходимость для людей «идола». В отличие от нигилистов он, по его словам, «любит идола». Что резко отличает Верховенского от социалистов разных толков, то это его требование понизить уровень образования и культуры для масс, отстранить массы от науки. «Жажда образования,— говорит Верховенский,— есть уже жажда аристократическая» (VII, 342). «Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей! Высшие способности всегда захватывали власть и были деспотами» (VII, 341). Но политический режим Верховенского это и есть деспотизм в его крайней форме, не терпящей со-

перников. В проектируемом им обществе наука и образование во всем их объеме могут быть доступны, согласно его теории, только аристократической верхушке. Для масс же доступ к науке должен быть закрыт. В силу этого Верховенский вполне последовательно для себя допускает суеверие масс и политическую спекуляцию на этом суеверии. «Иван-царевич» в лице Ставрогина как верховный глава всего предприятия Верховенского окружается тайной. Его не показывают никому или показывают одному-двум. О нем создается легенда.

Путь к достижению нового социально-политического строя, по мысли Верховенского,— это путь крайней демагогии, новоявленного неистового макиавеллизма, всеобщего разрушения. Поражает в политической программе этого маньяка оперирование резко противоположными лозунгами в зависимости от конъюнктуры: с одной стороны, требование от масс, в случае необходимости, крайних лишений; с другой стороны, проповедь крайней разнузданности страстей и инстинктов. «Когда в наши руки попадет, мы, пожалуй, и вылечим... если потребуется, мы на сорок лет в пустыню выгоним... Но одно или два поколения разврата теперь необходимо; разврата неслыханного, подленького, когда человек обращается в гадкую, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь,— вот чего надо! А тут еще «свеженькой кровушки», чтоб попривык» (VII, 344).

Путь Верховенского к своим политическим целям — это путь создания строго конспиративных небольших групп сторонников движения, «пятерок», спаянных крепко кровью какой-нибудь из жертв, в убийство которой втягиваются все члены «пятерки». Вся страна покрывается разветвленной сетью таких «пятерок». Организация, руководимая Верховенским, и вместе с тем все его «будущее общество» предусматривают обязательный шпионаж. Излагая теорию Шигалева, Верховенский страстно защищает

те ее положения, которые он включает в свою политическую «систему»: «У него хорошо в тетради... у него шпионство. У него каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом» (VII, 341). Что резко бросается в глаза в «системе» Верховенского, так это взгляд на массу только как на средство, как на «послушное стадо», на оружие в руках вождей. Крайнее высокомерие отличает Верховенского в общении с такими людьми, как Федька Каторжный. Высокомерие и крайне пренебрежительное отношение отличает обращение Верховенского и с членами «пятерки» и со всеми «сочувствующими» — стоит вспомнить сцену на вечеринке у Виргинских.

Наконец, нельзя пройти мимо и такой черты в системе Верховенского: последний, с одной стороны, утверждает необходимость безусловного послушания и полной обезличенности масс, с другой стороны, признает необходимость всеобщей встряски. «Необходимо лишь необходимое — вот девиз земного шара отселе,— говорит он. — Но нужна и судорога; об этом позаботимся мы, правители. У рабов должны быть правители. Полное послушание, полная безличность, но раз в тридцать лет Шигалев пускает и судорогу, и все вдруг начинают поедать друг друга, до известной черты, единственно, чтобы не было скучно» (VII, 342).

При чтении таких мыслей невольно припоминаются позднейшие фашистские теории оправдания войны как выхода из внутренних затруднений, политика натравливания отдельных людей и народов друг против друга.

Итак, резюмируя все сказанное Верховенским, мы должны признать, что, если смотреть на этот образ как на портрет Нечаева, то — это фигура почти фантастическая. Но в ней есть «типическое» в другом, более широком значении. Было бы крайней вульгаризацией и модернизацией видеть в Верховенском непосредственный прообраз

фашистов. Достоевский жил в ту эпоху, когда не было еще непосредственных социально-исторических предпосылок для фашизма. Но несомненно удивительно прозрение Достоевского, помогающее ему представить возможность появления таких «деятелей», в которых скажутся некоторые существенные черты для будущей теории и практики фашизма.

В образе Верховенского мы видим одну из наиболее крайних форм воплощения антиномии социального и антисоциального, проходящей через все творчество писателя. Рассуждения Верховенского, в особенности в главе «Иван-царевич», кажутся бредом, но многое из этого «бреда» гораздо позднее появится на исторической арене. Верховенский — это яркое воплощение антисоциального, больше того — агрессивно-антисоциального, сказывающегося в крайнем пренебрежении к так называемым «простым людям», к народной массе. Наедине со Ставрогиным Верховенский, высказывая свои заветные мысли, отрекается от социализма. В его взглядах, напоминающих отчасти знакомые черты воззрения бальзаковского Вотрена (деление на «господ» и «рабов»), ясно ощущается предварение взглядов Ницше. Но знаменательно, что Верховенский подделывается к революционерам, социалистам. Он уже не может проводить своих ультрааристократических идей без такой мимикрии. В этом также сказалось замечательное прозрение Достоевского. Крайне антисоциальное, подделывающееся под социальное, мир не так давно воочию увидел в так называемом национал-социализме.

В системе Верховенского недостает одной идеи для сходства с фашизмом: идеи исключительной нации. Эта идея раскрывается в рассуждениях другого персонажа — Ивана Шатова. Здесь нужны оговорки. Шатов — фигура, несомненно, пользующаяся симпатиями автора. Он, как человек,— полная противоположность Верховенскому.

Духовному свинству Петра Верховенского явно противопоставлена моральная цельность и все человеческое обаяние Шатова. Мало того, Шатов близок писателю своей горячей любовью к России. Многие мысли Шатова близки Достоевскому. Но это отнюдь не означает, что всю систему взглядов Шатова можно отождествить со взглядами писателя и сделать Шатова рупором идей Достоевского в том смысле, как, скажем, Карл Моор является рупором идей Фридриха Шиллера.

Шатова, как и Верховенского, также характеризует его исступление, своеобразная одержимость идеей нации, в данном случае России.

Шатов доводит эту идею до самых крайних выводов, до парадоксов.

В рассуждениях Шатова снова повторяются мысли Мышкина о социализме и атеизме как дальнейшем логическом развитии идей римского католичества, и о самом католичестве как продолжении идеи западноримской империи. Но специфика мысли Шатова в другом — в крайнем сближении религиозной и национальной идеи. Шатов выдвигает прежде всего тезис о первичной основной движущей жизненной силе народов, силе, которая в основе является необъяснимой, иррациональной. «Народы слагаются и движутся силой иною, повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо. Эта сила есть сила неутолимого желания дойти до конца и в то же время конец отрицающая. Это есть сила беспрерывного и неустанного подтверждения своего бытия и отрицания смерти» (VII, 206).

Шатов развивает и заостряет до крайности эту мысль. Национальное самоопределение народов неотделимо от национального самоутверждения во всей его исключительности. «Всякий народ до тех только пор и народ, пока имеет своего бога особого, а всех остальных на свете богов

исключает безо всякого примирения; пока верует в то, что своим богом победит и изгонит из мира всех остальных богов». «Если великий народ не верует, что в нем одном истина (именно в одном и именно исключительно), если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, то он тотчас же обращается в этнографический материал, а не в великий народ. Истинный великий народ никогда не может примириться со второстепенною ролью в человечестве, или даже с первостепенною, а непременно и исключительно с первою. Кто теряет эту веру, тот уже не народ» (VII, 207).

Итак, Шатов утверждает национальную «идею», национального «бога» во всей исключительности, утверждает превосходство «великого народа» над всеми остальными.

Такой ход мысли при доведении ее до логического конца с необходимостью заключает в себе оправдание всякой агрессии одного народа против остальных. Нам представляется, что если бы взять политическую «систему» Верховенского и сложить ее с «системой» Шатова, то как раз бы и получилась «система» фашизма. Шатов в этом смысле, несомненно, дополняет Верховенского.

«Система» Шатова догматична и прямолинейна. Автор противополагает ей критическое замечание Ставрогина: «... вы бога низводите до простого атрибута народности...» (VII, 207). Показательно, что в крайних выводах Шатова, в его нескрываемом волнении чувствуется внутренняя неуверенность этого лица в своей позиции. Он ищет моральной поддержки со стороны Ставрогина, но не получает ее. Националистическому догматизму Шатова у Достоевского противостоит целый ряд других точек зрения. Мысль художника, по существу, глубоко антидогматическая, «проходит» через «систему» взглядов Шатова, как через стадию, и идет дальше.

Достоевский выводит новую форму исступления в лице Кириллова. Тема Кириллова — это новый вариант темы Раскольникова и Ипполита, прямое продолжение их линии, их бунта. В образе Кириллова мы явственно видим тему «уединенного человека», тему, волновавшую Достоевского, начиная с «Хозяйки». Это человек, отошедший от революционного движения, замкнувшийся в себя, в свою скорлупу, живущий анахоретом среди всеобщего ажиотажа, человек, «которого съела идея».

Кириллов — богоборец, провозглашающий наступление новой эры человечества, когда «историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения бога, и от уничтожения бога до... перемены земли и человека», до превращения его в человека-бога. Он стоит вплотную перед основной проблемой и темой Достоевского, темой жизни в ее внутренних изначальных противоречиях. Кириллов одержим мыслью о коренной загадке жизни и необходимости разрешить ее. Образ Кириллова пронизан мотивом исступленной любви к жизни. В разных местах писатель оттеняет эту любовь «нигилиста» к жизни во всей ее красоте. Ставрогин в главе «Ночь 1» посещает Кириллова на его квартире. Кириллов с упоением играет в мяч с полуторагодовалым ребенком. Достоевский оттеняет близость Кириллова к детям — детское, искренне-наивное есть и в нем самом.

Но в этой же сцене любовь к жизни Кириллова проявляется и в другой форме. Он говорит Ставрогину: «...Видали вы лист, с дерева лист?.. Я видел недавно желтый, немного зеленого, с краев подгнил. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал» (VII, 195). Один полюс мысли Кириллова — это признание жизни

и мира, как они есть, прекрасными. Кириллов, как и Мышкин, как и другие герои Достоевского, тянется к максимуму жизни. Как и Мышкин, он находит этот максимум в экстазе, в переживании гармонии бытия. В главе «Путешественница» он сообщает об этом свои мысли Шатову: «Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: «да, это правда, это хорошо». Это... это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, о — тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно и такая радость. Если более пяти секунд — то душа не выдержит и должна исчезнуть. В эти пять секунд я проживаю жизнь и за них отдам всю мою жизнь, потому что стóит. Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически» (VII, 481).

Но еще раньше, при свидании со Ставрогиным в упомянутой главе «Ночь», Кириллов выдвигает эту точку зрения всеоправдания, признания всего существующего прекрасным, точку зрения безоговорочного, абсолютного оптимизма. После своих слов о красоте древесного листа Кириллов говорит Ставрогину: «... Все хорошо... Все. Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому. Это все, все! Кто узнает, тотчас сейчас станет счастлив, сию минуту. Эта свекровь умрет, а девочка останется — все хорошо. Я вдруг открыл...

И кто размозжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не размозжит, и то хорошо. Все хорошо, все. Всем тем

хорошо, кто знает, что все хорошо» (VII, 195). Это всеоправдание, своеобразная теодицея вызывает у Кириллова созерцательно-молитвенное отношение ко всему, даже к самому безобразному и отвратительному. «Я всему молюсь,— говорит он Ставрогину.— Видите, паук ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что ползет» (VII, 196).

Однако другой полюс мысли Кириллова — признание изначального трагического противоречия жизни, признание ее коренной антиномии. Острота любви и привязанности человека к жизни основана на страхе смерти и на мысли о бесконечности. Одно обусловливает другое. Кириллов заявляет рассказчику Г-ву: «Это подло и тут весь обман! — глаза его засверкали.— Жизнь есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен. Теперь все боль и страх. Теперь человек жизнь любит, потому что боль и страх любит. И так сделали. Жизнь дается теперь за боль и страх, и тут весь обман» (VII, 96). По мысли Кириллова, с этим связана проблема свободы человека. Человек в нынешнем своем состоянии раб жизни, раб страха смерти. В этом корень религиозной идеи человека, идеи бога. «Теперь человек еще не тот человек. Будет новый человек, счастливый и гордый. Кому будет все равно, жить или не жить, тот будет новый человек. Кто победит боль и страх, тот сам бог будет. А тот бог не будет» (VII, 96).

В противоположность проповеди всеприятия, всеоправдания Кириллов выдвигает именно идею «неприятия мира», проповедует восстание против исконных первооснов жизни, против самого ее существа. Из идеи всеоправдания с необходимостью вытекает отрицание добра и зла и даже самого различения этих понятий. В разговоре с Петром Верховенским после убийства Шатова в главе «Многотрудная ночь» на язвительное замечание Кириллова, что «все подлецы», Верховенский, соглашаясь с этим сужде-

нием, заявляет: «Наконец-то догадался. Неужели вы до сих пор не понимали, Кириллов, с вашим умом, что все одни и те же, что нет ни лучше, ни хуже, а только умнее и глупее, и что, если все подлецы (что, впрочем, вздор), то, стало быть, и не должно быть неподлеца?» (VII, 501).

Но последовательному и сознательному аморализму Верховенского противопоставлены высота морального сознания Кириллова, его моральный идеализм. И в этом пункте он близок к Раскольникову. На декларацию Верховенского, что нет ни подлецов, ни неподлецов, что все это «слова», Кириллов отвечает: «Я всю жизнь не хотел, чтоб это только слова. Я потому и жил, что все не хотел. Я и теперь каждый день хочу, чтобы не слова» (VII, 502). Мысли Кириллова в главе «Многотрудная ночь» — узел ведущих мотивов Достоевского. Здесь в новых формулировках повторяются мысли Ипполита. «Слушай большую идею: был на земле один день, и в средине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: «будешь сегодня со мною в раю». Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное. Слушай: этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после ему такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и *этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль» (VII, 504).

Итак, с одной стороны, «все хорошо», но с другой стороны, «самые законы планеты» — «ложь и диаволов водевиль». Кириллов, как и Раскольников, как и Ипполит,

признает убийство и разрушение, отрицание жизнью самой себя, своего высшего достижения верховным законом мира. Отсюда для Кириллова единственный путь выхода для человека — космическая революция, геологический переворот, заявление своеволия: самоубийство, но самоубийство не в силу какой-нибудь конкретной причины или мотива, но принципиальное самоубийство, самоубийство во имя идеи: как бы сознательное отрицание в человеке жизнью самой себя. Самоубийство из принципа, по Кириллову, означает подлинное освобождение человека, утверждение человека-бога, вызывающее неизбежную перемену человека духовно и физически. Но та же исступленная привязанность к жизни вопреки принципиальному ее отрицанию звучит и в мучительной сцене самоубийства Кириллова.

Мы подошли к центральным фигурам романа. В образе Ставрогина снова встает перед читателем проблема «человека-универса», которая страстно занимает Достоевского, начиная с «Записок из мертвого дома». До романа «Бесы» художественным воплощением «человека-универса» являлись «подпольный человек», Свидригайлов, князь Мышкин. Каждый раз Достоевский дает новый вариант «человека-универса», ставя его то под знак отрицания («подпольный человек», Свидригайлов), то под знак страстного утверждения (Мышкин). Что Ставрогин представляет из себя совмещение противоположностей, это очевидно. К нему, как к некоему центру, устремляются люди разных и противоположных убеждений, жизненных вкусов и интересов: Шатов и Верховенский, Лиза Тушина и Хромоножка. Он является возбудителем и вдохновителем мысли людей таких диаметрально противоположных убеждений, как Шатов и Кириллов. Он в полном смысле слова является центром и осью интриги романа. Он понимает всех — и люди, твердые и суровые, и такие резко противополож-

ные, как Шатов и Верховенский, исповедуются перед ним. В нем, как и в Мышкине и Алеше, не видно ни тени осуждения других. Несомненна «многосторонность ощущений» Ставрогина.

Но в чем своеобразие воплощения «человека-универса» в этом герое Достоевского? Очевидна близость Ставрогина к образу Свидригайлова. В герое «Бесов» подчеркнут опять-таки аристократизм, как в Свидригайлове — барство. И для Ставрогина, как и для Свидригайлова, характерна широта его социального общения с противоположными слоями общества. В биографии Ставрогина, рассказанной в главе «Принц Гарри. Сватовство», сообщается о Ставрогине, что после его различных приключений в высшем свете, разжалования в солдаты и нового производства в офицеры «доискались, что он живет в какой-то странной компании, связался с каким-то отребьем петербургского населения, с какими-то бессапожными чиновниками, отставными военными, благородно-просящими милостыню, пьяницами, посещает их грязные семейства, дни и ночи проводит в темных трущобах и бог знает в каких закоулках, опустился, оборвался и что, стало быть, это ему нравится» (VII, 36). И в Ставрогине, как и в Свидригайлове, как и в князе Валковском, выдвинуты черты деклассированного дворянина, «бывшего человека». И здесь, в этой фигуре, звучит у Достоевского затронутый значительно раньше мотив социальной и моральной деградации дворянства.

Со Свидригайловым Ставрогина сближает его чувственность, сладострастие. Жертвами этого сладострастия, кроме упомянутых в предыстории женщин, являются и Лиза Тушина, и Мари Шатова. Если включить в роман опущенную исповедь героя, Ставрогин, как и Свидригайлов, повинен и в растлении малолетней. Но в отличие от Свидригайлова в Ставрогине бо́льший размах страстей

и жестоких инстинктов. О светской жизни Ставрогина в Петербурге рассказывается: «молодой человек как-то безумно и вдруг закутил. Не то чтоб он играл или очень пил; рассказывали только о какой-то дикой разнузданности, о задавленных рысаками людях, о зверском поступке с одною дамой хорошего общества, с которою он был в связи, а потом оскорбил ее публично. Что-то даже слишком уж откровенно грязное было в этом деле. Прибавляли сверх того, что он какой-то бретер, привязывается и оскорбляет из удовольствия оскорбить» (VII, 35). Писатель говорит о бесконечной злобе, овладевавшей иногда Ставрогиным, и еще раз напоминает, что у Ставрогина «в злобе, разумеется, выходил прогресс против Л-ина, даже против Лермонтова. Злобы в Николае Всеволодовиче было, может быть, больше, чем в тех обоих вместе» (VII, 170). По сравнению со Свидригайловым, у Ставрогина мы видим неизмеримо большую глубину морального падения. У Свидригайлова его агрессия вызывается напряжением, накалом его чувственности. У Ставрогина мы не можем говорить о несдерживаемой исступленной чувственности, как о непосредственной причине его крайне агрессивных деяний. Напротив, этой причиной является, скорее, его странное любопытство ко всякого рода экстравагантным поступкам и ощущениям: его поступок с девочкой Матрешей, его ничем не мотивированное оскорбление клубного старшины Гаганова, его экстравагантная женитьба на калеке Лебядкиной, его неожиданное швыряние пачки кредиток Федьке Каторжному при ясном понимании того, что он этим дает повод к убийству Хромоножки, его роман с Лизой при отсутствии серьезного чувства к ней и т. д. и т. д.

Но, с другой стороны, по сравнению со Свидригайловым, в Ставрогине неизмеримо большая душевная сила, способность победы над самим собой (хотя, как мы виде-

ли, и в Свидригайлове в сцене с Дуней проявляется эта черта).

Ставрогин, бесконечно гордый человек, который, по словам писателя, «убил бы обидчика без малейшего колебания», спокойно выносит публичное оскорбление со стороны Шатова и не предпринимает ничего против обидчика. Он стоит спокойно под выстрелами Гаганова, сына оскорбленного им когда-то клубного старшины, и затем стреляет в воздух. От Свидригайлова Ставрогина сильно отличает и то, что последний является центром морального притяжения столь различных и противоположных людей, что эти люди ищут в нем свое лучшее «я», свой идеал, свою «лучшую половину», по выражению Верховенского, желают видеть в нем человека подвига. И действительно,— Ставрогин заключает в себе возможности подвига, которого он не осуществляет. В нем, однако, чувствуется острота морального чувства вследствие способности одновременного осознания двух морально противоположных полюсов в самом себе. Ставрогин способен не только совершать агрессивные и аморальные акты, но и бесстрашно принимать на себя все их последствия.

Для понимания образа Ставрогина огромное значение имеет литературная генеалогия этого образа. Фигура Ставрогина, как и фигура «подпольного человека», связана литературно-генеалогически с байроническим типом через его преломление в социально-исторических условиях России и русской литературы XIX века. В частности, с нашей точки зрения, посредствующим звеном между байроническими героями и Ставрогиным является Печорин. Не случайно имя Лермонтова названо в связи с характеристикой Ставрогина. Вспомним, что в статье в журнале «Время» Достоевский называет двух «демонов» русской литературы начала XIX века: один из этих «демонов» — Гоголь, другой — Лермонтов. Прежде всего Печорина и

Ставрогина объединяет общая почва той социальной среды, на которой они выросли, т. е. русского дворянства, оба они в то же время отщепенцы от этой среды.

Еще более роднит этих героев их психическая организация. В предсмертном письме к Даше Ставрогин говорит о себе: «Мои желания слишком несильны; руководить не могут. На бревне можно переплыть реку, а на щепке нет» (VII, 549). В самом деле, при размахе и силе страстей у Ставрогина нет интенсивности желания и целеустремленности воли. Недаром Шатов называет его «баричем, последним баричем», а Петр Степанович Верховенский — «дрянным, блудливым, изломанным барчонком». Ставрогин не поддерживает и не оправдывает страстных надежд и ожиданий ни одного из неистово влекущихся к нему людей.

Игра Ставрогина в отношении Лизы Тушиной напоминает игру Печорина в отношении к безумно влюбленной в него княжны Мери. Печорин признается в своем журнале: «...я больше не способен безумствовать под влиянием страсти». На свой же вопрос: «Что такое счастье?» — отвечает так: «насыщенная гордость». Слова Печорина могли бы быть отнесены целиком и к Ставрогину. В дальнейшем Печорин развивает свои мысли о роли страстей в жизни человека. «Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии...». «Зло порождает зло; первое страдание дает понятие об удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности...». Печорин говорит самопознании как высшем состоянии человека. «Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие». И эти мысли Печорина могут быть отнесены к Ставрогину. Последний достигает того «высшего состояния самопознания», о котором говорит Печорин. Ставрогин — воплощенное спокойствие и само-

обладание. Вся его жизнь — это непрерывное экспериментирование, стремление изведать все ощущения в морально полярных направлениях, стремление испытать на опыте границы своих сил. «Я все так же, как и всегда прежде,— признается он Даше,— могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие» (VII, 549). Любопытно сравнить с этим признание Печорина: «А ведь есть необъяснимое наслаждение в обладании молодой едва распустившейся души! Она, как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца. Его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы». Печорин считает, что скрытой пружиной наших влечений является жажда власти: «...возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радости, не имея на то никакого положительного права,— не самая ли это сладкая пища нашей гордости?» Положение Ставрогина, как оно показано в романе,— явный показатель его безмерной власти над другими, иллюстрация к только что приведенным словам Печорина.

Тема самопознания, самопознания через суровый жизненный опыт, через падение и борьбу — одна из ведущих тем Достоевского со времени «Записок из Мертвого дома». Эта тема проходит и в «Бесах» в наибольшей мере через образ Ставрогина. Этим образом в разрезе данной темы Достоевский перекликается, как мы видели, со своим великим предшественником. Характерно, что результатом всех жизненных экспериментов Ставрогина, как и эксперимен-

тов Печорина, является полный разъедающий скептицизм и нигилизм, отсутствие какой бы то ни было программы, идеала и цели жизни. Поразительно совпадение выводов о себе Ставрогина и Печорина. «Я пробовал везде мою силу,— признается Ставрогин в предсмертном письме Даше,— ...она оказывалась беспредельною» (VII, 549). Печорин, подводя итоги своей жизни, признается: «...для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные...». Однако по сравнению с тем романтическим ореолом, который дан герою Лермонтова, несмотря на известное развенчание поэтом байронического «сверх-человека», у Достоевского мы видим крайнее снижение Ставрогина. «О, какой мой демон? — говорит Ставрогин Даше.— Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся» (VII, 241). В предсмертном письме к той же Даше, говоря об ощущении удовольствия и в злом и в добром, Ставрогин признается: «Но и то и другое чувство по-прежнему слишком мелко, а очень никогда не бывает». Рассказчик, сравнивая Ставрогина с декабристом Л-иным и Лермонтовым, утверждает: «Злобы в Николае Всеволодовиче было, может быть, больше, чем в тех обоих вместе, но злоба была эта холодная, спокойная и, если можно так выразиться,— *разумная*, стало быть, самая отвратительная и самая страшная, какая может быть» (VII, 170). Но для Ставрогина вместе с тем в высокой степени показательно не только последовательное и беспощадное самопознание, отсутствие каких бы то ни было иллюзий в отношении самого себя, но и последовательное самоотрицание. Эта линия самоотрицания героя связывает Ставрогина с предшествующими героями Достоевского, начиная с «подпольного человека». «Человек-универс» в Ставрогине становится предметом авторского отрицания. Универсализм сознания

этого героя, совмещение противоположностей в нем граничит с полным безразличием ко всему, с утратой точки опоры в мире, с утратой различий добра и зла. «Обо всем можно спорить бесконечно,— читаем мы в упомянутом письме к Даше,— но из меня вылилось одно отрицание, безо всякого великодушия и безо всякой силы. Даже отрицания не вылилось» (VII, 550). О крайней степени самопрезрения Ставрогина свидетельствуют следующие слова: «Я знаю, что мне надо бы убить себя, смести себя с земли как подлое насекомое; но я боюсь самоубийства, ибо боюсь показать великодушие» (VII, 550). Правда, позднее он опровергнет эти свои слова действием: покончит жизнь самоубийством.

И все же Ставрогин — пародия на героя. Центр притяжения всех персонажей романа — он сам — лжецентр, подобно тому, как в оптике существует мнимый фокус лучей в отличие от действительного. Писатель ясно указывает на основную причину полной несостоятельности героя. Знаменательно, что среди различных исступленных и одержимых персонажей романа один Ставрогин свободен от какого бы то ни было исступления. Он «ни холоден, ни горяч». Степан Трофимович, которому автор вкладывает в уста идеологический ключ к роману, приводит изречение из апокалипсиса: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч, о, если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих. Ибо ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды, а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (VII, 531).

Степан Трофимович, оглядываясь в преддверии смерти на всю свою жизнь, относит слова к самому себе. Но в гораздо большей мере эти слова относятся к центральной фигуре романа. Душевно-моральное безразличие Ставрогина, его равнодушие ко всему, совмещение противопо-

ложностей, утрата различия добра и зла связаны в романе с его отрывом от родной земли и народа. В главе «Ночь» Шатов говорит Ставрогину: «Вы потеряли различие зла и добра, потому что вы перестали свой народ узнавать...» (VII, 210). В предсмертном письме к Даше Ставрогин признается: «В России я ничем не связан,— в ней мне все так же чужое, как и везде. Правда, я в ней более чем в другом месте не любил жить; но даже и в ней ничего не мог возненавидеть!» (VII, 549). В этом моменте Достоевский снова смыкается с одной из главных линий русской литературы XIX века. Как явствует из его статей в «Дневнике писателя» и из речи на Пушкинском празднике, Достоевского глубоко волновала тема «русского скитальца», воплощенного, по мысли писателя, впервые в образе Евгения Онегина. В этой теме, глубоко пережитой и выстраданной Достоевским, центральные образы его романов связываются генетически с образами Онегина, Печорина и другими образами этого ряда, оставаясь в то же время глубоко самобытными. Ставрогин в галерее образов Достоевского продолжает линию уединенного и гордого человека «петербургского периода», линию, которая открывается Ордыновым и продолжается «подпольным человеком», Раскольниковым, Свидригайловым. Но в Ставрогине есть общие точки и с Алексеем Ивановичем из «Игрока», и с князем Мышкиным. Эти общие точки в «скитальчестве» этих героев. И Алексей Иванович, и Мышкин, и Ставрогин — люди, оторванные от родной почвы, отщепенцы русской земли и русского народа. Оторванность от родной земли и народа особенно сильно акцентирована в Ставрогине. Действительно, как уже сообщается в его биографии, в главе «Принц Гарри. Сватовство», Ставрогин еще в молодости оторвался от почвы, уехал из России. Он становится подлинным «скитальцем», бродягой, нигде не уживается подолгу. «Наш принц путешествовал три года

с лишком, так что в городе почти о нем позабыли. Нам же известно было чрез Степана Трофимовича, что он изъездил всю Европу, был даже в Египте и заезжал в Иерусалим; потом примазался где-то к какой-то ученой экспедиции в Исландию и, действительно, побывал в Исландии» (VII, 456). Он приезжает снова в Россию, но здесь, по его словам, он не любит жить.

В конце концов мысль Ставрогина останавливается на Швейцарии, на кантоне Ури, где он хочет провести остаток своей жизни вместе с преданной ему «сиделкой» Дашей, которой он в письме и сообщает об этом.

«Прошлого года я, как Герцен, записался в граждане кантона Ури, и этого никто не знает» (VII, 548). Не случайно упоминание здесь имени Герцена, в особенности, если сопоставить с этим некоторые высказывания Достоевского из «Дневника писателя». Это упоминание — новое доказательство того, как волновала Достоевского тема «русского скитальчества». Но Ставрогин, будучи отщепенцем, поставлен в явный контраст с героем предшествующего романа — князем Мышкиным, тоже отщепенцем и «скитальцем», но страстно, исступленно любящим родную землю и родной город. В отличие от Мышкина Ставрогин до конца остается чуждым родной стране и родному народу. Но он не может осесть не только на родной русской земле, но и на любой земле, ему не суждено найти свой дом. Характерно, что он не доезжает до кантона Ури. «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей на чердаке в своем доме в Скворешниках» (VII, 551). В образе Ставрогина снова возвращается в совершенно новом воплощении, в обстановке реалистического, политически-заостренного романа тема Агасфера, связывающего Достоевского с романтизмом.

Важное тематическое значение в романе имеет антитеза: Ставрогин — Хромоножка. Образ Лебядкиной, калеки-

юродивой, имеет глубокий символический смысл. Перед нами новая одержимая, сквозь бредовые видения и грезы, сквозь безумные речи которой прорываются, как молнии, вещие прозрения. Достоевский последовательно придает реалистически написанному образу юродивой вид новой Пифии. В речах Хромоножки звучит прежде всего голос земли. Она рассказывает Шатову и Г-ву о своей прежней жизни в монастыре. «А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь?» — «Великая мать,— отвечаю,— упование рода человеческого».— «Так,— говорит,— богородица — великая мать сыра-земля есть, и великая в том для человека заключается радость» (VII, 120). Еще раньше Хромоножка утверждает: «А по-моему... бог и природа есть все одно» (VII, 120). Эти высказывания героини, явно еретические с точки зрения ортодоксального православия, знаменательны как манифестация взглядов Достоевского на землю, как на подлинный живой центр физического и духовного притяжения людей, противопоставленный «скитальчеству» людей типа Ставрогина, потерявших такой центр. Хромоножка, будучи одержимой по-своему, противостоит исступлению, беснованию других. Хромоножка спокойна и радостна при своей физической ущербности в противовес мрачной и злобной одержимости других персонажей.

В Марье Тимофеевне сказывается со всей силой любовь и нежность потенциального материнства. Снова мы встречаемся здесь с капитальным мотивом творчества Достоевского, мотивом детскости и детского образа. В «Дневнике писателя» есть статья «Земля и дети», показывающая, как тесно связывались в сознании писателя эти два смысловых комплекса. Но земля в контексте всего творчества Достоевского, в особенности в контексте романа «Бесы», неотделима от темы родины, от темы России. Россия же

в сознании писателя — это прежде всего русский народ. Исцеление для «бесноватых» — это воссоединение с живым целым, неотделимым от земли, — с русским народом — в этом основная мысль романа «Бесы». Все «бесноватые», исступленные группируются и мечутся вокруг Ставрогина. Все они в какой-то мере бесспорное порождение духа Ставрогина, его эманации. Но сам Ставрогин — это, как мы видели, крайняя точка оторванности от земли и народа, крайний индивидуализм и уединение, граничащее с духовной смертью. В романе указывается единственный путь исцеления — путь к народу, к земле, через мужицкий труд. Мотив мужицкого труда мы позднее снова встретим в «Братьях Карамазовых». Но для Ставрогина этот единственный путь исцеления невозможен, и он неизбежно гибнет.

С темою земли, родины, русского народа, мужицкого труда тесно спаяна у Достоевского его краеугольная магистральная тема — тема жизни. В эту тему органически вплетается детский образ. Глава «Путешественница», предшествующая главе «Многотрудная ночь» с ее трагическими катастрофами, знакомит с вернувшейся из-за границы женой Шатова Мари, которая ждет ребенка от Ставрогина. Этот эпизод имеет кардинальное значение. Хромоножка страстно жаждет ребенка. Но ей не суждено иметь его. Ребенок ее мужа рождается от другой женщины. Шатов, который с горячей любовью принимает блудную жену, с восторгом приветствует рождение ребенка, хотя этот ребенок не его, а Ставрогина. «Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, цельный, законченный, как не бывает от рук человеческих; новая мысль и новая любовь, даже страшно... И нет ничего выше на свете!» (VII, 483).

Эта мысль настолько важна для Достоевского, что он несколько раз акцентирует ее в романе. В главе «Путешественница», в частности, Достоевский сопоставляет рожде-

ние ребенка женой Шатова с мыслями Кириллова, одержимого мыслью о коренной тайне жизни. Сообщая Шатову о переживании жизни в состоянии экстаза, Кириллов замечает: «...Я думаю, человек должен перестать родить. К чему дети, к чему развитие, коли цель достигнута? В евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы божии. Намек. Ваша жена родит?» (VII, 481). Персонажи «Бесов» могут быть сгруппированы по степени близости их к детской сущности. В наибольшей степени этот образ присутствует в Хромоножке. Вот почему она бывает в иные минуты совершенно счастлива и способна переживать состояние полного блаженства. Детского начала абсолютно лишен Ставрогин. Шатов проявляет себя во всей детской чистоте и невинности в момент приезда жены. В Кириллове, как уже было отмечено, есть элемент детскости и т. д.

После Хромоножки в наибольшей степени близок к ребенку Степан Трофимович Верховенский. Этот образ имеет особое значение для раскрытия центральной мысли романа. Недаром с описания жизни этого человека начинается роман и недаром в конце романа писатель вновь возвращается к нему в главе «Последнее путешествие Степана Трофимовича». Образ Степана Трофимовича — новое своеобразное воплощение у Достоевского темы и типа Дон Кихота, к каковому писатель имел такое глубокое тяготение. В плане политически-злободневного романа, романа-фельетона, романа-памфлета образ Степана Трофимовича крайне снижается. Рассказчик в этих случаях все время осмеивает Степана Трофимовича как позера. Но ведь Дон Кихот также все время становится в позу. Однако «Бесы» не только роман-фельетон. В Степане Трофимовиче важно другое. В нем есть искренняя пламенная мечта об идеале. Степан Трофимович смешон, как Дон Кихот, но сквозь это смешное мы видим его жажду идеала, олицетворяемого в

образе Сикстинской мадонны. Но самое существенное — это именно детское в лучшем смысле слова в Степане Трофимовиче. Рассказчик отмечает, как его любили и как к нему привязывались дети. Секрет этого, как объясняет рассказчик,— в том, что он сам был ребенок. Степан Трофимович, преследуемый мыслью о своей приживальческой жизни, в конце романа бросает насиженное место и сам становится «скитальцем». Но его «скитальчество» в отличие от «скитальчества» Ставрогина ведет к обретению родной земли и народа, к обретению России. Степан Трофимович в свои предсмертные минуты проходит через стадию суда над самим собой, через самоосуждение. Он преодолевает свою внутреннюю оторванность от живого целого и обретает глубокую веру в Россию и ее будущее.

10.

Тема духовного распада «живой жизни»

«Подросток»

«Подросток» в значительной мере воссоздает атмосферу романа «Игрок», атмосферу капиталистического ажиотажа. В изображении капитализма Достоевский и здесь до конца верен себе: капитализм выступает перед нами, как и в других романах, в своем хищническом обличье и является бесчеловечной разрушительной силой. Действие переносится снова в Петербург — центр событий во многих романах Достоевского.

Капиталистический ажиотаж дает себя сильно чувствовать уже в первой части при изображении такого характерного явления для жизни большого города, как аукцион, где Аркадий делает свою «пробу» в виде выгодной перепродажи какой-то вещицы.

В первой же части является перед читателем и грязный спекулянт Стебельков, знаток светских интриг и тайн, наживающий огромные проценты на ссужении деньгами людей «высшего общества», оказывающихся в материальном

затруднении. Во второй части перед глазами читателя открывается картина рулетки, бешеной азартной игры. Настроение азарта разлито везде. Рассказчик описывает различные игорные притоны, вовлекающие в свою орбиту различные слои общества, начиная с высшего света. «В одном из этих домов преимущественно шел банк и играли на очень значительные деньги. Но там я не полюбил: я видел, что там хорошо при больших деньгах, и, кроме того, туда слишком много приезжало нахальных людей и «гремящей» молодежи из высшего света» (VIII, 238). «Таким образом, я скоро там бросил и пристрастился ездить в один клоак — иначе не умею назвать. Это была рулетка, довольно ничтожная, мелкая, содержимая одной содержанкой, хотя та в залу сама и не являлась. Там было ужасно нараспашку, и хотя бывали и офицеры, и богачи-купцы, но все происходило с грязнотцой, что многих, впрочем, и привлекало» (VIII, 238). Наконец, Аркадий описывает третий игорный притон — рулетку Зерщикова. Сам Зерщиков был отставной штаб-ротмистр, и тон на его вечерах был весьма сносный, военный, щекотливо-раздражительный к соблюдению форм чести, краткий и деловой. Шутников, например, и больших кутил там не появлялось. Кроме того, ответный банк был очень даже не шуточный. Играли же в банк и в рулетку» (VIII, 238).

Все слои общества от верху до низу охвачены, таким образом, ажиотажем: жаждой золота, выигрыша, стремлением сорвать сразу крупный куш, игрой по большой и по малой, ростовщичеством, спекуляцией во всех формах. В третьей части романа появляется на сцене Ламберт — аферист и шантажист. Из его уст мы слышим слова «мудрости века», выраженной с предельной обнаженностью и цинизмом. Ламберт в интимном разговоре с Аркадием дает ему такие советы: «Ты знаешь, этот старый князь к тебе совсем расположен; ты чрез его покровительство,

знаешь какие связи можешь завязать; а что до того, что у тебя нет фамилии, так нынче этого ничего не надо: раз ты тяпнешь деньги — и пойдешь, и пойдешь, и через десять лет будешь таким миллионером, что вся Россия затрещит, так какое тебе тогда надо имя? В Австрии можно барона купить» (VIII, 375—376).

Своеобразное и еще более гнусное проявление капиталистического ажиотажа описывается в третьей части: предметом спекуляции и наживы, источником доходов становятся здесь интимные семейные тайны. Область наиболее сокровенного в человеке втягивается в процесс денежного оборота. Ажиотаж наживы тесно срастается с ажиотажем чувств. Роман «Подросток» интересен построением своей интриги. Все события сосредоточиваются в последнем счете вокруг пресловутого «документа» — письма Ахмаковой к Андронникову. Этот документ становится наглядным символом ожесточенной конкуренции сталкивающихся противоположных интересов. Писатель вскрывает, как сложнейшие духовные отношения и переживания Ахмаковой, Версилова, Аркадия и других фатально переплетаются со сталкивающимися самыми грубыми и низменными материальными интересами Ахмаковой, Анны Андреевны, Ламберта и т. д. в их борьбе за старичка князя Сокольского и его наследство. Действительно, в связи с «документом» как бы овеществляются все напряженные и противоречивые чувства, волнующие и раздирающие героев.

Независимо от того, какие отдельные процессы капиталистического общества рисует автор, он в каждой своей точке воспроизводит психологическую и моральную атмосферу этого общества и, главное, бешеное ускорение темпов его жизни. В «Подростке» выделяется и особый мотив — «идея» Аркадия сделаться Ротшильдом. Деньги для героя — средство достигнуть могущества и уединения.

«Да, я жаждал могущества всю мою жизнь, могущества и уединения» (VIII, 74). Но целью этого могущества и уединения, достигаемых через ротшильдовские миллионы, является личная свобода. «Мне не нужно денег, или лучше, мне не деньги нужны, даже и не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которым так бьется мир!» (VIII, 75). Идея сделаться Ротшильдом — не просто капиталистом, но первым капиталистом — есть форма крайнего самоутверждения героя. Но характерно, что путь этого самоутверждения лежит для героя в капиталистическом накоплении, в предельной концентрации денег в одних руках. В рассуждениях Аркадия мы найдем целую философию денег. «Деньги, конечно, есть деспотическое могущество, но в то же время и высочайшее равенство, и в этом вся главная их сила. Деньги сравнивают все неравенства» (VIII, 75).

Аркадий пытается упорством и непрерывностью накопления осуществить эту свою «идею». Герой-рассказчик сам называет некоторые литературные прообразы накопителей: Гарпагона, Плюшкина, пушкинского скупого рыцаря. Его образцом является именно последний. Не подлежит сомнению, что в страстных мечтах Аркадия возрождаются устремления накопителей Бальзака, в особенности парижского ростовщика Гобсека. Но мечты Аркадия сделаться первым богачом не только отражают его современность, т. е. 70-е годы XIX века, но предваряют ближайшее будущее капиталистической Европы, предваряют образы миллиардеров (в литературе это образы романов Золя, Драйзера, Э. Синклера и ряда других писателей).

Другой темой, преемственно связанной с предшествующими романами, является тема социального распада,

неотделимая у Достоевского от показа капитализма. «Беспорядок» — вот то слово, которое повторяется в разных смысловых вариациях и в применении к разным сюжетным линиям романа и ситуациям на протяжении всего произведения. Это же слово мы встречаем как некий идеологический ключ к роману в «Заключении», в письме Николая Семеновича, где даются комментарии к событиям, описанным в тексте романа. Мотив русского дворянства и его социальных судеб занимает в этом романе особо значительное место. Достоевский рисует, как и в прежних романах, процесс деградации русского дворянства в связи с бурным ходом капитализма. Писатель отмечает не один раз экономическое разорение дворянства. Так, о Версилове читатель узнает уже в самом начале романа, что он «прожил в свою жизнь три наследства» (VIII, 18). В момент начала действия мы узнаем, что Версилов находится в крайне стесненных материальных обстоятельствах. Таким образом, до конца романа у него остается прежнее стесненное материальное положение. Социальное положение Версилова — разорившийся дворянин, проживающий остатки своего состояния. Процесс экономической деградации дворянства еще более выпукло представлен в судьбе молодого князя Сокольского и его рода. История князя Сережи — важная сюжетная линия в ряду других линий романа.

В романе, однако, речь идет не только об экономическом разорении дворянства, но и о его социально-культурной деградации в целом. В уже отмеченном письме Николая Семеновича в финале романа отмечается законченность культурных форм жизни дворянства в прошлом. «По крайней мере тут все, что было у нас хотя сколько-нибудь завершенного. Я не потому говорю, что так уже безусловно согласен с правильностью и правдивостью красоты этой; но тут, например, уже были законченные фор-

мы чести и долга, чего, кроме дворянства, нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато» (VIII, 474). Версилов выдвигает даже целую социальную утопию относительно дворянства. Эта утопия представляет из себя повторение и дальнейшее развитие мыслей князя Мышкина, высказанных на званом вечере у Епанчиных. По мысли Версилова, моральной опорой дворянства, высшим принципом, на котором держится внутренняя связь всего сословия, является принцип чести. Идея чести в понимании Версилова равнозначна идее долга. «Слово честь значит долг... Когда в государстве господствует главенствующее сословие, тогда крепка земля. Главенствующее сословие всегда имеет свою честь и свое исповедание чести, которое может быть и неправильным, но всегда почти служит связью и крепит землю; полезно нравственно, но более политически» (VIII, 185). Версилов мечтает о таком состоянии страны, когда высшее сословие, руководствуясь принципами долга, чести, становится в подлинном смысле слова высшим культурным слоем страны. Версилов думает об интеллигентном дворянстве, о правлении лучших. «Наше дворянство,— говорит он,— и теперь, потеряв права, могло бы оставаться высшим сословием в виде хранителя чести, света, науки и высшей идеи и, что главное, не замыкаясь уже в отдельную касту, что было бы смертью идеи» (VIII, 186).

Однако картины, развертывающиеся в романе, свидетельствуют о полной иллюзорности мечтаний Версилова. Сам Версилов признается: «Ну, если уж очень того хотите, то дворянство у нас, может быть, никогда и не существовало» (VIII, 187). Ясно, что под дворянством в данном случае Версилов понимает здесь то идеальное дворянство, о котором идет речь в его социальной утопии. Николай Семенович в своем заключительном письме к Аркадию говорит о трудности положения современного

писателя-романиста. Если романист ставит своей задачей изображать законченные формы, законченный прекрасный тип человека, то «он не мог бы писать в другом роде, как в историческом, ибо красивого типа уже нет в наше время, а если и остались остатки, то, по владычествующему теперь мнению, не удержали красоты за собою» (VIII, 475). В случае художественного успеха «такое произведение, при великом таланте, уже принадлежало бы не столько к русской литературе, сколько к русской истории. Это была бы картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это — мираж» (VIII, 475). Слово «мираж», дважды произнесенное, достаточно красноречиво указывает на культурно-историческую деградацию дворянства.

Тема социально-морального распада, «беспорядка», хаоса среди русского дворянства громко звучит в истории Версилова и его двух семейств. Важный мотив романа — мотив «случайного семейства», также акцентированный в заключительном письме Николая Семеновича. Достоевский рисует в романе, как неудержимый ход социального развития подтачивает изнутри рамки сословий, в первую очередь «высшего сословия», и какие мучительные жизненные диссонансы вырастают из этого процесса. Эти диссонансы слышны с наибольшей силой в переживаниях Аркадия, носящего княжескую фамилию — Долгорукий, «незаконного сына помещика Версилова», признаваемого им за сына и в то же время не имеющего прав сына, не носящего его фамилии, юридического сына крестьянина Макара Долгорукого. Вся фальшь и путаница социального положения Аркадия — сына «случайного семейства», служит одной из причин острого ущемления его «я», что выражается в неуклонных повторах на протяжении всего действия одной и той же ситуации с незначительными ва-

риациями: «Долгорукий.— Князь Долгорукий? Нет, просто Долгорукий, незаконный сын моего бывшего барина Версилова» (VIII, 8). Сложность и путаница семейных отношений Версилова, имеющего две семьи и в то же время воспитывающего ребенка от умершей Лидии Ахмаковой, является отражением общего процесса социальной ломки, переживаемого Россией. Николай Семенович в своем письме к Аркадию, указывая на законченность форм в прошлом России в виде дворянской чести и долга, замечает: «Там хороша ли эта честь и верен ли долг — это вопрос второй; но важнее для меня именно законченность форм и хоть какой-нибудь да порядок, и уже не предписанный, а самими, наконец-то, выжитый. Боже, да у нас именно важнее всего хоть какой-нибудь, да свой, наконец, порядок! В том заключалась надежда и, так сказать, отдых: хоть что-нибудь, наконец, построенное, а не вечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет все ничего не выходит» (VIII, 474).

«Беспорядок» и хаос прослеживаются Достоевским в первую очередь в представителях дворянского класса. Писатель рисует разнообразные формы «беспорядка», духовного распада. Перед нами дряхлый старичок князь Сокольский — богач, служащий точкой притяжения многих, желающих поправить свои материальные ресурсы. Это — наиболее добродушный из всей группы дворян романа, с явно выраженным в нем инфантильным началом. Хаотическое ярко представлено и в этой фигуре. С ним уже случился однажды припадок помешательства. «Замечали за ним... что после припадка в нем развилась какая-то особенная наклонность поскорее жениться и что будто бы он не раз приступал к этой идее в эти полтора года. Об этом будто бы знали в свете и, кому следует, интересовались» (VIII, 21). И, действительно, мы видим, как князь увле-

кается в дальнейшем проектом женитьбы на молоденькой дочери Версилова Анне Андреевне. Темы бесед старичка Сокольского с Аркадием — «о боге и бытии его, то есть существует он или нет»... «Но всего милее ему,— прибавляет Аркадий,— было поболтать о женщинах, и, так как я, по нелюбви моей к разговорам на эту тему, не мог быть хорошим собеседником, то он иногда даже огорчался» (VIII, 25). Даже лицо князя отражает всю его душевно-моральную бесхребетность, его внутреннее размягчение. Оно «имело какое-то неприятное, почти неприличное свойство вдруг переменяться из необыкновенно серьезного на слишком уж игривое, так что в первый раз видевший никак бы не ожидал этого» (VIII, 25).

«Беспорядок», который сказывается в жизни Версилова, отражается и на его первом семействе от брака с Фанариотовой. Здесь на первом месте стоит фигура Анны Андреевны — красивой девушки-аристократки, имеющей в своем телесном и душевном облике что-то строгое, почти монашеское. И вот эта девушка-Минерва, девушка-монахиня загорается мечтой женить на себе развалину князя (мотив из «Дядюшкиного сна») и завладеть его богатством. Она мобилизует все средства для ожесточенной борьбы со своим главным врагом — Ахмаковой, идет даже на союз с аферистом Ламбертом и увозит князя на квартиру Аркадия. Социальный смысл этой фигуры освещается опять-таки в письме Николая Семеновича: «Но вот его (Версилова.— *Н. Ч.*) дочь, Анна Андреевна — и чем же не с характером девица? Лицо в размерах матушки-игуменьи Митрофании — разумеется, не предрекая ничего уголовного, что было бы уже несправедливым с моей стороны. Скажите мне теперь, Аркадий Макарович, что семейство это — явление случайное, и я возрадуюсь духом. Но, напротив, не будет ли справедливее вывод, что уже

множество таких, несомненно родовых семейств русских

с неудержимою силою переходят массами в семейства *случайные* и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе» (VIII, 476). Самое это сопоставление персонажа романа и реального исторического лица игуменьи Митрофании — ясное свидетельство того, что для писателя фигуры его романов служили выражением знаменательных социальных процессов в русском обществе второй половины XIX века.

Рядом с Анной Андреевной стоит ее братец, сын Версилова от Фанариотовой,— флигель-адъютант. Все моральное существо этого аристократического фата, великосветского сноба, намеренно и без всякого повода оскорбляющего своего сводного брата Аркадия и любезно его приветствующего в тот момент, когда Аркадий ему нужен для атаки на князя Николая Ивановича, оценено в свою очередь в письме Николая Семеновича: «про сына его и говорить не стану, да и не стоит он этой чести. Те, у кого есть глаза, знают заранее, до чего дойдут у нас подобные сорванцы, а кстати и других доведут» (VIII, 476). Сын Версилова — одно из ярких выражений в романе морального хаоса, развивающегося в русском обществе и в наиболее сильной степени поражающего аристократические верхи. Наиболее ярко процесс морального и духовного распада представлен в фигуре и судьбе молодого князя Сокольского — Сережи. Потомок древнего княжеского рода, молодой князь Сережа — мот и игрок, запутавший до крайности свои собственные дела и дела семьи. В безнадежных попытках исправить свое материальное положение посредством игры на рулетке он катится по наклонной плоскости к уголовщине. Прошлое молодого князя Сокольского — это история в полку, где он служил. Он явился источником сплетни, оскорбившей одну девушку. Он проявляет крайнее малодушие. Он соблазняет девушку — сумасшедшую — Лидию Ахмакову. Крайняя

моральная рыхлость князя препятствует ему определить свое положение, предпринять решительный шаг в своей связи с Лизой, которую он искренне любит. Князь втягивается в отношения с грязными дельцами типа Стебелькова. В конце концов он привлекается к уголовному процессу о подделке акций и попадает в тюрьму. Финал князя — полная моральная прострация и сумасшествие. Ревнуя Лизу к Васину, князь опускается до доноса на компанию Дергачева. Недалеко от князя в моральном разложении уходит все его окружение, вроде Дарзана и прочих светских сорванцов, ездящих на рулетку. «Нас с вами,— говорит князь Сережа,— постигла обоюдная русская судьба, Аркадий Макарович: вы не знаете что делать, и я не знаю что делать? Выскочи русский человек чуть-чуть из казенной, узаконенной для него обычаем колеи — и он сейчас же не знает что делать. В колее все ясно: доход, чин, положение в свете, экипаж, визиты, служба, жена — а чуть что и — что я такое? Лист, гонимый ветром. Я не знаю, что делать!» (VIII, 257).

Эти слова князя показательны. Достоевский в своем романе рисует разрушение исторической колеи, исторически созданных социально-бытовых форм царской сословной России, разрушение, вызываемое капитализацией страны и выраженное в разнообразных формах духовного распада.

Духовный распад, связанный с порождаемой капитализацией России социально-бытовой ломкой, прослеживается Достоевским вплоть до второстепенных эпизодических фигур романа. Среди таких в особенности знаменательны два молодых человека — агенты Ламберта: один — высокий долговязый Андреев, который устраивает скандал в ресторане на Морской; другой — еще совсем молоденький, почти мальчик — Тришатов. Оба они — из культурного слоя, обнаруживают признаки хорошего образо-

вания: знание французского языка, знакомство с литературой. Тришатов — тонкий ценитель музыки. Из фрагментов автобиографии Тришатова, рассказываемой им Аркадию в ресторане, мы узнаем об экономической деградации его семьи. «Знаете, у меня сестра в деревне, только годом старше меня... О, теперь там уже все продано и уже нет деревни!» (VIII, 370). Так или иначе, эти два культурных молодых человека в момент действия романа находятся на «службе» у афериста Ламберта. С экономической деградацией неуклонно и неумолимо совершается процесс духовного распада. Об этом распаде свидетельствуют признания Тришатова о своем друге Андрееве. «...У него ужасно странные мысли: он вам вдруг говорит, что и подлец, и честный — это все одно и нет разницы; и что не надо ничего делать, ни доброго, ни дурного, или все равно — можно делать и доброе и дурное, а что лучше всего лежать, не снимая платья по месяцу, пить, да есть, да спать — и только» (VIII, 368). Но этот духовный распад коснулся и милого искреннего мальчика Тришатова. О себе самом последний говорит так: «Мне уже теперь ничего, а я, верите ли, ни в чем себя удержать не могу. Вот скажите мне, что мне уже больше не обедать по ресторанам, и я на все готов, чтобы только обедать» (VIII, 368).

На фоне этого распада выделяется в романе тема молодого поколения, также переходящая у писателя из романа в роман. Уединение человека, всегда неотразимо интересующее писателя, прослеживается им не только в судьбе Аркадия Долгорукого. Рядом с Аркадием поставлены Крафт и Оля. Их конечная судьба — самоубийство — возможная судьба самого Аркадия. Крафт — человек, «съеденный идеей», показан во всем своем глубоком одиночестве. Крафт пришел к выводу о второстепенности русского народа и, искренне считающий себя русским,

прибегает к самоубийству. Достоевский показывает его полный отрыв от социальных и национальных корней. Крафт — видимая параллель к Аркадию. У него тоже, как у последнего, своя «идея». Но в этих «идеях» двух молодых людей полный разброд. Достоевский показывает духовное распутье, перед которым очутилась молодежь.

Другая параллель к Аркадию — Оля. Крайнее уединение, глубокое одиночество, как неизбежный удел человека капиталистического общества, нигде не показаны у Достоевского в такой сильной и наглядной форме, как в трагической истории Оли, так поразившей еще Некрасова. Наиболее страшное в этой истории — не бызвыходность материального положения этой девушки, а ее одиночество в большом городе. Сделавшись объектом охоты и травли, она настолько замкнулась в себе и прониклась недоверием ко всем другим, что не поверила даже в искреннее сочувствие к ней Версилова.

В изображении молодежи важное место занимает компания Дергачева. Путь этой компании, как показывает Достоевский,— один из путей русской молодежи. Тема духовного распада, «беспорядка», порождаемых капитализацией России, тема распутий русской молодежи составляют в романе, однако, только фон, на котором раскрывается главная проблема — проблема положительного человека, неустанно волновавшая Достоевского со времени «Идиота». Своеобразие этой проблемы в «Подростке» в том, что положительный человек здесь не нечто осуществленное, достигнутое и найденное,— представление о нем создается в исканиях такого человека, в поисках лучшего «я».

«Подросток» привносит свое новое и в жанровые особенности романа Достоевского. Этот роман дает свою особую жанровую окраску ставшему устойчивым у писателя сращению социально-психологического и философского

элемента. «Подросток» в этом отношении, с одной стороны, примыкает к европейскому роману о молодом человеке. Здесь чувствуется известное влияние бальзаковского романа на эту тему. Молодой человек приезжает из провинции в большой столичный город. Он стоит перед соблазном богатства, перед могучей властью чистогана, решает завоевать мир при посредстве денег. Город завлекает и засасывает его, вовлекает во власть порока. Аркадий, бешено играющий на рулетке, напоминает Рафаэля, Люсьена и других бальзаковских героев. История Аркадия напоминает и другие романы о молодом человеке в западной литературе XIX века. Известную близость можно отметить в «Подростке» с «Давидом Копперфильдом» Чарльза Диккенса. В русской литературе этот роман должен быть сопоставлен с «Детством», «Отрочеством» и «Юностью» Л. Н. Толстого, как роман воспоминаний, как история становления юноши, его первых впечатлений, свежих и сильных чувств, вопросов, сомнений и столкновений с жизнью. Такое сопоставление при наличии явного сходства темы еще раз покажет все различие Толстого и Достоевского. Роман Достоевского, однако, может быть больше, чем любой роман на эту тему в XIX веке, тяготеет и к «воспитательному» роману XVIII века («Эмиль» Жан-Жака Русо, «Агатон» Виланда, «Ученические годы Вильгельма Мейстера» Гете, «Титан» Жана-Поля Рихтера и т. п.). Авантюрно-детективная интрига романа, основанная на борьбе за «документ», который случайно оказался у героя, только оттеняет глубину его психологического и философского содержания.

Роман «Подросток» построен так, что раскрытие внутреннего мира Аркадия, его душевной борьбы, неотделимо от изображения его отца, Версилова, и взаимоотношений последнего как с женой Софьей Андреевной, матерью Аркадия, так и Катериной Николаевной Ахмаковой. Арка-

дий и Версилов дополняют друг друга. Два героя, связанные друг с другом, дополняющие друг друга по противоположности, исповедующиеся друг перед другом, поверяющие друг другу свои сокровенные мысли, повторно являются на страницах романов Достоевского. Таковы Иван Петрович и князь Валковский в «Униженных и оскорбленных», Раскольников и Свидригайлов в «Преступлении и наказании», Мышкин и Рогожин в «Идиоте» и т. д. В «Подростке» связь Аркадия и Версилова является особенно интимной и тесной. Аркадий тянется к Версилову со всем жаром юной души, остро нуждавшейся в любви и не познавшей в детские годы теплоты отцовства.

После разрыва с Версиловым Аркадий замечает про себя: «И неужели он не ломался, а и в самом деле не в состоянии был догадаться, что мне не дворянство версиловское нужно было, что не рождения моего я не могу ему простить, а что мне самого Версилова всю жизнь надо было, всего человека, отца, и что эта мысль вошла уже в кровь мою!» (VIII, 114). Резкость и жестокость Аркадия в отношении к Версилову, оскорбления по его адресу — только выражение крайне высоких, почти безмерных, моральных требований к нему. Явная враждебность в отношении к Версилову переходит в глубокий восторг и беспредельную радость, когда Аркадий узнает, что Версилов отказался от наследства в пользу князей Сокольских. И, наконец, после примирения и сближения с Версиловым, когда однажды впотьмах, провожая его, Аркадий целует ему руку, Версилов так на это реагирует: «Милый мой мальчик, да за что ты меня так любишь? — проговорил он, но уже совсем другим голосом. Голос его задрожал, что-то зазвенело в нем совсем новое, точно и не он говорил» (VIII, 176).

Итак, у Аркадия нет отца, не в физическом и юридическом смысле, а в более глубоком, человеческом. Он хо-

чет найти и завоевать для себя Версилова как отца. Но найти отца для Аркадия — значит найти человека: лучшего, идеального человека. Отсюда проистекает безмерность требований Аркадия к Версилову. Борьба Аркадия за Версилова, за своего идеального Версилова — это борьба подростка за самого себя, за свое лучшее «я», за свой идеальный первообраз.

Но эта борьба осложняется до предела тем, что отец и сын охвачены страстью к одной и той же женщине, ситуация, повторяющаяся в дальнейшем и в «Братьях Карамазовых». Именно это обстоятельство служит источником повторных падений и провалов Версилова, которые в свою очередь имеют свое соответствие в падениях и провалах Аркадия. Последний приезжает в Петербург с готовностью ненавидеть «эту женщину», с документом против нее. При встрече с ней Аркадий ослеплен ее красотой, с этого момента и он, как Версилов, одержим страстью к ней. Эта страсть неоднократно служит причиной его срывов в борьбе за свое лучшее «я». Так, характерно, что, сделавшись невольным свидетелем свидания Версилова и Ахмаковой, Аркадий едет прямо к Ламберту, напивается с ним и попадает прямо к нему в сети, между тем как до этого он хорошо распознавал намерения авантюриста и удачно парировал их.

Тема «беспорядка» и хаоса в социальном плане, служащая, как мы видели, основным фоном романа, проходит в лично психологическом плане в отношениях Аркадия и Версилова. Основной причиной отхода Аркадия от пути устремления к идеалу является крайний душевный «беспорядок», который живет в душе отца и отражается в душе сына. Причем отражается в более резкой форме, в путанице понятий добра и зла и порою даже в утрате самого критерия добра и зла. Провалы и возрождения, воскресения к новой жизни Аркадия и Версилова связаны

также с их отношением к Софье Андреевне — «маме». Порывы Версилова к возрождению и моральному обновлению постоянно и неизменно связываются с его возвращением к «маме». Воспоминания о ней периодически всплывают у Аркадия, как тайная боль совести, как неумолчно звучащий в душевной глубине упрек и напоминание о необходимости раскаяния и возрождения. Аркадий хочет порвать со своими, уйти от всех, окончательно замкнуться в своей скорлупе. Но вот в трактире среди пошлейшей обстановки Аркадия преследует взгляд матери: «Мне все мерещился тихий взгляд моей матери, ее милые глаза, которые вот уже весь месяц так робко ко мне приглядывались» (VIII, 62). Аркадий переживает самую тяжелую минуту в своей жизни. Его выбросили из игорного дома по несправедливому обвинению в воровстве. Он считает себя опозоренным навеки. Он замерзает, прижавшись в углу ворот какого-то дровяного сарая. И снова он вспоминает «маму» в одну из самых постыдных для него минут своего прошлого, когда он в Москве, в пансионе Тушара отрекается от матери, пришедшей к нему в простом крестьянском платье, перед «графскими и сенаторскими детьми». Аркадий в состоянии безысходного одиночества и тоски мучительно переживает грызущее раскаяние. И это чувство облекается у него в форму лирического причитания: «Мамочка, мама, раз-то в жизни была ты у меня... Мамочка, где ты теперь, гостья ты моя далекая? Помнишь ли ты теперь своего бедного мальчика, к которому приходила... Покажись ты мне хоть разочек теперь, приснись ты мне хоть во сне только, чтоб только я сказал тебе, как люблю тебя, только, чтоб обнять мне тебя и поцеловать твои синенькие глазки, сказать тебе, что я совсем тебя уж теперь не стыжусь, и что я тебя и тогда любил, и что сердце мое ныло тогда, а я только сидел, как лакей» (VIII, 285).

Каждый из философских романов Достоевского, будучи одновременно социальным романом, есть в то же время и роман самопознания. Роман «Подросток» является таковым в наибольшей мере. Форма исповеди, рассказа от первого лица, здесь сделана основной формой повествования. История морального падения и в перспективе морального возрождения Аркадия, соотнесенная с душевной историей Версилова, имеет свои два полюса. Один полюс — это авантюрист Ламберт, крайний полюс падения, до которого докатываются и Аркадий, и Версилов. Другой полюс — это странник Макар Долгорукий, полюс «благообразия», которого страстно жаждет Аркадий и которое живет и в душе Версилова.

Тема Ламберта исключительно важна в романе. Она звучит как один из существенных лейтмотивов. Ламберт появляется только в самом конце второй части романа. Но его «тема» присутствует уже во второй главе первой части, в разговоре Аркадия со старичком князем Сокольским. Аркадий рассказывает эпизод из своей юности. Ламберт, его товарищ по пансиону Тушара, бил Аркадия, превращая его в своего лакея, заставлял снимать с себя сапоги. После смерти своего отца и выхода из пансиона Ламберт однажды приехал к Аркадию с 500 рублями в кармане и повез его на Кузнецкий. Там он купил охотничье двухствольное ружье, а у птицелова — клетку с канарейкой. За городом, куда они отправились, Ламберт «привязал канарейку ниткой к сучку, и из двух стволов, в упор, на вершок расстояния, дал по ней два залпа, и она разлетелась на сто перушков» (VIII, 28). Затем — другой эпизод. «Потом мы воротились, заехали в гостиницу, взяли номер, стали есть и пить шампанское; пришла дама... Я, помню, был очень поражен тем, как пышно она была одета, в зеленом шелковом платье. Тут я все это и увидел... про что вам говорил... Потом, когда мы стали

опять пить, он стал ее дразнить и ругать; она сидела без платья; он отнял платье, и когда она стала браниться и просить платье, чтобы одеться, он начал ее изо всей силы хлестать по голым плечам хлыстом» (VIII, 28).

У Ламберта сочетание чувственности и жестокости в зверино-откровенной, примитивной форме. Но эти свойства существуют не только «объективно» в Ламберте; они в известной степени живут и «субъективно», как душевная потенция Аркадия и Версилова, что сделает возможным впоследствии их союз с Ламбертом, что и приведет к взрыву хаоса в человеке, жаждущем «благообразия». Мотив Ламберта звучит и в третьей главе, на этот раз в новом тематическом обогащении. На квартире у Дергачева Аркадий страстно полемизирует с защитниками деятельности во имя общества и человечества. Он ставит вопрос: найдется ли внутренняя движущая сила, которая сможет заставить индивида работать для общего блага и человечества, если отпадет такой сильный стимул, как чувство значения своей собственной личности. В этой связи высказывается известная уже по «Запискам из мертвого дома» мысль о глубине и непреодолимости человеческого эгоизма, об антисоциальном инстинкте в человеке. «Позвольте-с,— говорит Аркадий,— у меня был товарищ, Ламберт, который говорил мне еще шестнадцати лет, что когда он будет богат, то самое большое наслаждение его будет кормить хлебом и мясом собак, когда дети бедных будут умирать с голоду, а когда им топить будет нечем, то он купит целый дровяной двор, сложит в поле и вытопит поле, а бедным ни полена не даст. Вот его чувства! Скажите, что я отвечу этому чистокровному подлецу на вопрос: «Почему он непременно должен быть благородным?» (VIII, 49).

Достоевский вновь выдвигает так мучивший его вопрос об антиномии социального и антисоциального в чело-

веке. Ламберт — возможность антисоциального в душе самого Аркадия. И последний доводит до конца антисоциальное в своей мысли, доходит до крайних выводов в этом направлении в своей «идее».

Характерно для романа «Подросток», что крайние антисоциальные выводы Аркадия в его «идее» — сделаться Ротшильдом — показаны одновременно и как неизбежный результат его личной судьбы, всех унижений его детства и юности, как результат его уединения и как логически необходимое следствие данного социального строя, т. е. капитализма.

Антиномия социального и антисоциального как внутренняя контроверза, живущая в душе самого Аркадия, звучит также в одном из эпизодов, рассказанных героем в связи с изложением его «идеи». Этот эпизод — встреча в Москве с каким-то молодым человеком, «бывшим студентом», олицетворенным душевным примитивом, который в пьяном виде «ухмылялся с слюнявым хихиканием и, от времени до времени, но всегда неожиданно, производил какой-то звук вроде: «тюр-люр-лю!», причем как-то очень карикатурно подносил палец к своему носу» (VIII, 79). С этим парнем Аркадий почему-то сходится. Вместе они выслеживают где-нибудь на бульваре в местах попустыннее вечером какую-нибудь запоздавшую молодую женщину или девушку. «Не говоря с ней ни слова,— вспоминает Аркадий,— мы помещались, он по одну сторону, а я по другую, и с самым спокойным видом, как будто совсем не замечая ее, начинали между собою самый неблагопристойный разговор. Мы называли предметы их собственными именами, с самым безмятежным видом и как будто так следует, и пускались в такие тонкости, объясняя разные скверности и свинства, что самое грязное воображение самого грязного развратника того бы не выдумало» (VIII, 79).

Этот «студент», с которым на короткое время сходится Аркадий, чтобы потом резко разорвать с ним, в сущности, новое воплощение Ламберта, выявление возможности в самом Аркадии морального падения, хаоса и «беспорядка». Вторая часть романа заключает в себе изображение этого падения Аркадия. Герой откладывает выполнение своего замысла — упорного и непрерывного накопления и втягивается в азартную игру на рулетке. Он, по его собственным словам, «уже тогда развратился». «Мне,— признается Аркадий,— уже трудно было отказаться от обеда в семь блюд в ресторане, от Матвея, от английского магазина, от мнения моего парфюмера, ну и от всего этого» (VIII, 240). В конце второй части изображается первая катастрофа с Аркадием. Его выбрасывают из игорного дома, обвиняя без вины в воровстве. Возможность крайнего хаоса и «беспорядка», живущая в его душе, в этот момент максимально близка к своей реализации. Возникает столь характерная для Достоевского тема возможного преступления и психологических предпосылок к нему. Аркадий в этот момент достигает, как Раскольников, точки крайнего уединения, крайней изоляции от общества и наиболее резкого проявления своего антисоциального инстинкта. Первая мысль, приходящая в голову Аркадию: мысль о самоубийстве — отправиться на Николаевскую дорогу и положить голову на рельсы. Но тут же эта мысль сменяется другим решением. «Положить голову на рельсы и умереть, а завтра скажут: это оттого он сделал, что украл, сделал от стыда,— нет, ни за что!» И вот в это мгновение, помню, я ощутил вдруг один миг страшной злобы. «Что ж? — пронеслось в уме моем,— оправдаться уж никак нельзя, начать новую жизнь тоже невозможно, а потому — покориться, стать лакеем, собакой, козявкой, доносчиком, настоящим уже доносчиком, а самому потихоньку приготовляться и когда-нибудь — все вдруг взорвать на воздух,

все уничтожить, всех, и виноватых и невиноватых, и тут вдруг все узнают, что это — тот самый, которого назвали вором... а там уж и убить себя» (VIII, 280). Аркадий отмечает: «Да, преступление навертывалось в ту ночь и только случайно не совершилось» (VIII, 280). Герой забегает в какой-то переулок около Конногвардейского бульвара, влезает на высокую стену, за которой находились дрова, и хочет поджечь их. Но срывается с забора.

Знаменательно, что именно в этот момент предела уединения Аркадия, резкого взрыва антисоциального в нем появляется Ламберт. И это глубоко закономерно. Внутренне антисоциальное встречается в своем крайнем выражении с внешне воплощенным, олицетворенным и объективированным антисоциальным. Ламберт — важная фигура в развитии интриги в третьей части романа. Но он по-прежнему приводится автором в самое тесное соотношение с внутренним миром Аркадия и Версилова. Третья часть — это кульминация страсти Аркадия и Версилова к Ахмаковой и момент окончательной катастрофы. Вторая часть описывает прилив любви Аркадия к Версилову и одновременно опьянение Аркадия своей любовью к Ахмаковой, любовью, в которой герой боится сознаться самому себе. Сложность, борьба и путаница чувств Аркадия, характеризующая его душевный «беспорядок», выражаются в том, что его опьянение любовью к отцу и страстью к Ахмаковой совмещается с его моральным падением — его фатовством и азартной игрой на рулетке. Сам Аркадий в начале второй части констатирует в себе это хаотическое смешение противоположных чувств, порывов и мыслей. «Я был слишком счастлив! И даже до того, что сознание позора, мелькавшее минутами (частыми минутами!), от которого содрогалась душа моя, это то сознание, — поверят ли? — пьянило меня еще более: «А что ж, падать так падать; да не упаду же, выеду! У меня звезда!» — Я шел

по тоненькому мостику из щепок, без перил, над пропастью, и мне весело было, что я так иду; даже заглядывал в пропасть» (VIII, 171).

Этот хаос чувств Аркадия с неизбежностью и влечет его к союзу с Ламбертом в третьей части. Любопытно, что Аркадий при всем своем восторженном увлечении Ахмаковой, при всех искренних юношеских признаниях и обещаниях уничтожить пресловутый «документ», держит его у себя до тех пор, пока Ламберт со своей Альфонсинкой не похитят этот «документ» у Аркадия из кармана.

Любовь-ненависть, которая составляет существо страсти Версилова к Ахмаковой, движет и Аркадием в его отношении к ней. В третьей части особенно важный момент в этом плане — это сон Аркадия во время рецидива болезни. Он видит во сне Катерину Николаевну вместе с Ламбертом. «Я смотрю на нее и не верю; точно она вдруг сняла маску с лица: те же черты, но как будто каждая черточка лица исказилась непомерною наглостью. «Выкуп, барыня, выкуп!» — кричит Ламберт, и оба еще пуще хохочут, а сердце мое замирает: «О, неужели эта бесстыжая женщина — та самая, от одного взгляда которой кипело добродетелью мое сердце?» (VIII, 320). Аркадий так описывает в дальнейшем свои переживания во сне: «Меня охватывает новое чувство, невыразимое, которого я еще вовсе не знал никогда, и сильное, как весь мир... О, я уже не в силах теперь уйти ни за что! О, как мне нравится, что это так бесстыдно! Я схватываю ее за руки, прикосновение рук ее мучительно сотрясает меня, и я приближаю мои губы к ее наглым, алым, дрожащим от смеха и зовущим меня губам» (VIII, 320). Впоследствии Аркадий, вспоминая этот свой сон, признается, что в нем жила «душа паука». Но этот союз с Ламбертом в борьбе за Ахмакову проходит не только во сне, это осуществляется в действительности.

 Аркадий тянется к Ламберту, хотя и бесконечно его пре-

зирает. Он сам об этом говорит так: «И вот к этому человеку я рвался, вполне зная, что это за человек и предчувствуя даже подробности! И зачем я рвался? Представьте: мне теперь, вот в эту самую минуту, как я пишу, кажется, что я уже тогда знал во всех подробностях, зачем я рвался к нему, тогда как опять-таки я еще ничего не знал» (VIII, 343).

Знаменателен также в этом плане диалог Аркадия и Ламберта после обеда в ресторане, в каком-то подвальчике, за бутылкой шампанского. В этом диалоге речь неизбежно касается Ахмаковой. Ламберт и Аркадий перекидываются такими репликами: «...Я ее видел. Она хороша собой, Trés belle; и у тебя вкус.— Знаю, что ты видел; только ты с нею не смел говорить, и я хочу, чтобы и об ней ты не смел говорить. — Ты еще маленький, а она над тобою смеется — вот что! У нас была одна такая добродетель в Москве: ух, как нос подымала! а затрепетала, когда пригрозили, что все расскажем, и тотчас послушалась; а мы взяли и то, и другое, и деньги, и то — понимаешь что? Теперь она опять в свете недоступная,— фу, ты, черт, как высоко летает, и карета какая, о коли б ты видел, в каком это было чулане! Ты еще не жил; если б ты знал, каких чуланов они не побоятся... — Я это думал,— пробормотал я неудержимо» (VIII, 373—374). Аркадий дальше сознается, что «какая-то сладостная жажда» тянула его вести этот разговор с Ламбертом.

Итак, Аркадий проходит путь падения до конца. И после того, как он уходит во второй раз от Ламберта, будучи пьяным, он возвращается в третий раз к нему после того, как стал свидетелем свидания Версилова и Ахмаковой. Аркадий проходит через самые агрессивные, плотоядные ощущения в своей страсти к Ахмаковой. В нем живет тот же Ламберт. Но на протяжении романа прослеживаются и противоположные устремления героя: его энтузиазм

в отношении идеального, его острое чувство социального начала, его жажда «благообразия». Характерно, что Аркадий, излагая свою пресловутую «идею» сделаться Ротшильдом и говоря об упоении могуществом при посредстве миллионов, кончает, однако, изложение «идеи» совсем другим аккордом — величайшим отречением от «идеи». «Тогда,— не от скуки и не от бесцельной тоски, а оттого, что безбрежно пожелаю большего, — я отдам все мои миллионы людям; пусть общество распределит там все мое богатство, а я — я вновь смешаюсь с ничтожеством!» (VIII, 77). Еще раньше в горячем споре на квартире у Дергачева Аркадий заявляет: «... Я, может быть, тысячу раз больше люблю человечество, чем вы все, вместе взятые!» (VIII, 49).

Излагая свою «идею», Аркадий после сообщения эпизода о преследовании женщин с «бывшим студентом» приводит совершенно другой эпизод своей жизни в Москве. Это история с подкинутой девочкой — малюткой Ириночкой. Аркадий принимает горячее участие в ее судьбе. Смерть Ириночки вызывает в нем жгучую боль. Это уже не голая декларация о любви к человечеству, не мечта только об отречении от величайшего богатства, но конкретный акт любви к конкретному человеку. Следовательно, в герое романа уже в первой части живет не только Ламберт, но и Макар Долгорукий, с «беспорядком» уживается и идеал «благообразия». Во второй части эта жажда благообразия у Аркадия проявляется в его возвеличении Версилова и Ахмаковой и неусыпном чувстве вины перед матерью, которое в наиболее острой форме пробуждается после катастрофы на рулетке. Самый процесс падения Аркадия острее заставляет чувствовать необходимость идеального. В третьей части эта напряженная жажда «благообразия» приводит Аркадия к Макару Ивановичу. Аркадий признается ему с глубоким волнением: «Я вам рад. Я, может

быть, вас давно ожидал только, я их никого не люблю, у них нет благообразия... Я за ними не пойду, а не знаю, куда я пойду, я с вами пойду...» (VIII, 304). Эта исступленная потребность Аркадия в идеале, эта горячая жажда «благообразия» ведет его в перспективе, намеченной в «Заключении», к окончательному возрождению.

Итак, история Аркадия — это эпопея исканий положительного человека, страстной борьбы за него и за «благообразие» жизни. Но эта эпопея показана Достоевским на почве крайнего ущемления личности героя (история всех тяжелых унижений его в пансионе Тушара, «позора» в связи с его игрой на рулетке, публичное обвинение в воровстве). Эта эпопея показана далее на почве крайнего уединения человека, антиномии социального и антисоциального в нем. Показаны, наконец, в связи с историей морального падения героя, душевного «беспорядка» в нем, проявления его душевно-морального хаоса. И все это изображено в борьбе за положительного, прекрасного человека, в борьбе за идеал.

Мы подошли к фигуре Версилова. Значение этой фигуры прежде всего в том, что перед нами новое художественное воплощение «человека-универса», идея которого неотразимо стояла перед сознанием Достоевского, начиная с «Записок из мертвого дома», со времени каторги. Уже Аркадий не раз говорит, имея в виду самого себя, о «широкости» сознания. Но эта «широкость» сознания — та же «многосторонность ощущений» подпольного человека, еще ярче представленная в Версилове, соотнесенного в самом существенном с Аркадием. Внутреннее глубокое подобие этих людей подчеркнуто в романе. Отличие Аркадия от Версилова сказывается в бóльшей смятенности и в то же время в бóльшей свежести переживаний, в новизне ощущений, в остроте восприятий, характерных для юношеского возраста. Версилов показан во многом через свои признания, через свои

исповеди перед Аркадием. В его сознании, как и в сознании ряда героев Достоевского, совмещены противоположности, сходятся полюсы. Он — новое воплощение «человека-универса». «Я могу чувствовать преудобнейшим образом,— заявляет Версилов уже в одной из первых исповедей перед Аркадием.— Два противоположных чувства в одно и то же время — и уж, конечно, не по моей воле» (VIII, 179). В третьей части, уже перед окончательной катастрофой, Версилов делает признание о том, насколько навязчивым и неотразимым, насколько подавляющим для его сознания является закон полярности вещей. Он приносит после смерти Макара Ивановича букет роз для «мамы» — Софьи Андреевны. «Что красивее цветка на свете из предметов? Я его несу, а тут снег и мороз. Наш мороз и цветы — какая противоположность!» (VIII, 427). Версилов говорит, что пока он нес букет роз домой, им владело желание растоптать и измять его. Острота ощущения красоты цветка именно и вызывает у Версилова мысль о его разрушении.

В своих интимных признаниях Аркадию Версилов заявляет: «Люди по природе своей низки и любят любить из страху; не поддавайся на такую любовь и не переставай презирать» (VIII, 182). Крайнее обособление, отталкивание от других, высокомерие в отношении к ним отличает Версилова. Он утверждает невозможность любви к своему ближнему, любви к человечеству, несостоятельность этих понятий. «Любить своего ближнего и не презирать его — невозможно. По-моему, человек создан с физическою невозможностью любить своего ближнего. Тут какая-то ошибка в словах, с самого начала, и «любовь к человечеству» надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей,— (другими словами, себя самого создал и к себе самому любовь),— и которого, поэтому, никогда и не будет на самом деле» (VIII, 183). Но Версилов

в этом же разговоре подчеркивает, что все эти суждения почерпнуты им из самопознания, из самонаблюдения. Отношение к своему ближнему у Версилова вытекает неизбежно из отношения к самому себе. «Кто лишь чуть-чуть не глуп, тот не может жить и не презирать себя, честен он или бесчестен — это все равно» (VIII, 183).

Вместе с обособлением и крайним высокомерием у Версилова налицо и самопрезрение, самоотрицание. Здесь опять-таки в новой более углубленной форме повторяются мотивы переживаний «подпольного человека» и Ставрогина. Но одновременно с острым осознанием антисоциального в самом себе у Версилова живое и острое сознание необходимости любви к человеку и человечеству. Презрение к человеку у Версилова доходит до крайней степени. «Умей презирать,— говорит он Аркадию,— даже и тогда, когда они (люди.— *Н. Ч.*) хороши, ибо всего чаще тут-то они и скверны» (VIII, 183). И тем не менее Версилов констатирует: «Друг мой,— любить людей так, как они есть, невозможно. И, однако же, должно. И потому делай им добро, скрепя свои чувства, зажимая нос и закрывая глаза (последнее необходимо). Переноси от них зло, не сердясь на них по возможности, «памятуя, что и ты человек» (VIII, 182).

Любовь к человеку и человечеству, как ее проповедует здесь Версилов,— это какой-то надрыв, что-то напоминающее осуществление категорического императива вопреки голосу сердца, какое-то насилие человека над самим собою. Но Версилов знает и живое, искреннее чувство любви к человечеству, любви без принуждения, захватывающей всего человека хотя бы на короткий срок. Версилов в своей последней и самой глубокой исповеди перед Аркадием рассказывает о впечатлении от картины Клода Лоррена «Атис и Галатея» и о своем видении золотого века, навеянном этой картиной. О своих переживаниях этого

момента Версилов так говорит: «Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли; это была всечеловеческая любовь» (VIII, 393).

Версилов также остро сознает антиномию последовательного атеизма и потребности религиозного чувства. Для понимания атеизма Версилова в особенности важна сцена в комнате Макара Ивановича — разговор с последним Аркадия в присутствии врача Версилова и других. Макар Иванович утверждает, что «безбожника совсем не встречал ни разу». Те, кого он встретил,— это не безбожники, но идолопоклонники». «Есть такие, что и впрямь безбожники, только те много пострашнее этих будут, потому что с именем божиим на устах приходят. Слышал неоднократно, но не встречал я их вовсе. Есть, друг, такие и так думаю, что и должны быть они». «Есть, Макар Иванович,— вдруг подтвердил Версилов,— есть такие и «должны быть они» (VIII, 316). Многозначительность, то внутреннее эмоциональное ударение, с которым Версилов повторяет слова: «Есть такие и должны быть они»,— заставляет думать, что одним из таких «страшных безбожников» является сам Версилов. Аркадий еще больше акцентирует эту мысль: «Непременно есть и «должны быть они!» — вырвалось у меня неудержимо и с жаром, не знаю почему; но меня увлек тон Версилова и пленила как бы какая-то идея в слове: должны быть они» (VIII, 316).

В своих признаниях Аркадию еще в начале второй части Версилов утверждает, что «наш русский атеист, если только он вправду атеист и чуть-чуть с умом,— самый лучший человек в целом мире и всегда наклонен приласкать бога» (VIII, 182). В своей исповеди Версилов выявляет неизбежную контроверзу в истории человечества, в перспективе его будущего. Он признает историческую необходимость периода безбожия, хотя бы и очень короткого.

 «...Некоторый период, пожалуй, возможен... Для меня да-

же сомнений нет, что он настанет...» (VIII, 396). Идея бога, по мысли Версилова, неотделима от идеи личного бессмертия. Одно из возможных последствий отказа человека от идеи бога и бессмертия — это перенесение освобожденной энергии чувства, активности любви с некоего трансцендентного объекта на самого человека и на человечество. Версилов констатирует неистребимость в человеке мечты о «золотом веке». «Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все силы свои, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже умереть!» (VIII, 398). Отказавшись от идеи бога и бессмертия, «люди вдруг поняли, что они остались совсем одни, и разом почувствовали великое сиротство. Милый мой мальчик, я никогда не мог вообразить себе людей неблагодарными и оглупевшими. Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют все друг для друга. Исчезла бы великая идея бессмертия, и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к тому, который и был бессмертие, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку...» (VIII, 396—397). Однако, с другой стороны, Версилов утверждает, что человек не может отказаться от идеи бога. «Я не мог не представлять себе временами, как будет жить человек без бога и возможно ли это когда-нибудь. Сердце мое всегда решало, что невозможно...» (VIII, 396). Поэтому Версилов и признает моральный авторитет Макара Ивановича.

Версилов показан в совмещении противоположностей не только в его сознании, но и в поведении. Версилов повторяет в более сложных формах Аркадия. В нем также с огромной силой прорывается в критические минуты его жизни внутренний «беспорядок» и хаос. Этот хаос проры-

вается в письме к Ахмаковой, полном непристойных оскорблений по ее адресу. Извержение этого внутреннего хаоса сказывается и в той сцене, когда Версилов разбивает надвое икону — наследство Макара Ивановича — вопреки решению и торжественному обещанию оформить свой брак с Софьей Андреевной. И, наконец, последний взрыв этого хаоса — это кульминационный момент действия, когда Версилов для борьбы с Ахмаковой соединяется с Ламбертом.

В отличие от Ставрогина, так сходного во многом с Версиловым, в этом последнем выдвинута сила и напряженность переживаний, в особенности в любви — ненависти к Ахмаковой (в противоположность герою «Бесов», безразличному ко всему). Мучительная борьба Версилова с самим собой оттеняется рассказчиком в ходе повествования. «Пожалей меня, Соня!» — вырывается как стон у него перед тем, как он раскалывает икону. «Двойник» Версилова обращается против того, что почитается самым высоким и священным, против признаваемого святыней. «Я знал однажды одного доктора,— говорит Версилов,— который на похоронах своего отца, в церкви, вдруг засвистел». Версилов признается, что он боялся прийти на похороны Макара Ивановича, потому что боялся поступить, как этот доктор.

В отличие от Ставрогина, в образе Версилова акцентирована, как и в образе Аркадия, жажда благообразия, затаенная мечта о прекрасном, гармоническом человеке. Эта мечта воплощается в его сновидении о «золотом веке». В Версилове автор отмечает и способность победы над самим собою, и потенцию настоящего подвига. В отличие от беспутства Ставрогина, от его зверских страстей, Версилов проявляет подлинное великодушие и человечность в заботах о чужом ребенке (ребенке князя Сережи от Лидии Ахмаковой), в помощи затравленной девушке Оле, в добровольном отказе от выигранного наследства. Писатель передает красоту и внешнего, и внутреннего облика Версилова.

Глубокое проникновение в чужой духовный мир, всепонимание и широчайшая терпимость, признаки высокой интеллектуальной культуры, черты высокой жизненной мудрости характеризуют Версилова, как и князя Мышкина. В отличие от Свидригайлова и Ставрогина, в нем есть обаятельное детское чистосердечие. Аркадий отмечает в «Заключении»: «С нами он теперь совсем простодушен и искренен, как дитя, не теряя, впрочем, ни меры, ни сдержанности и не говоря лишнего» (VIII, 167).

И тем не менее в конечном итоге показана несостоятельность и этого «человека-универса». На всем облике Версилова, как на облике Свидригайлова и Ставрогина, лежит отпечаток барства. В «Заключении» писатель отмечает все ту же крайнюю неустойчивость Версилова, отсутствие в нем точки опоры, а под ним — почвы. Характерен заключительный аккорд жизни и судьбы Версилова: «Впрочем,— сообщает рассказчик в «Заключении»,— расскажу один недавний анекдот (а их много): к великому посту он уже выздоровел и на шестой неделе объявил, что будет говеть. Не говел он лет тридцать, я думаю, или более. Мама была рада; стали готовить постное кушанье, довольно, однако, дорогое и утонченное. Я слышал из другой комнаты, как он в понедельник и во вторник напевал про себя: «Се жених грядет» и восторгался и напевом и стихом. В эти два дня он несколько раз прекрасно говорил о религии; но в среду говенье вдруг прекратилось. Что-то его вдруг раздражило, какой-то «забавный контраст», как он выразился, смеясь. Что-то не понравилось ему в наружности священника, в обстановке; но только он воротился и вдруг сказал с тихою улыбкою: «Друзья мои, я очень люблю бога, но — я к этому не способен». В тот же день за обедом уже подали ростбиф» (VIII, 467). Аркадий, напротив, по мысли Достоевского, в отличие от Версилова, находит точку опоры в правде, возвещаемой странником Макаром Ивановичем.

Для Аркадия поэтому, в отличие от Версилова, открывается в финале перспектива новой жизни.

В судьбе Версилова снова выступает так занимавшая Достоевского тема «русского скитальчества». О долгой жизни Версилова заграницей, как о важном моменте его судьбы, упоминается уже в его формуляре, приведенном в начальных разделах романа. В исповеди в третьей части романа «скитальчество» Версилова проходит как рефрен. В начале исповеди он заявляет: «Я уехал с тем, чтобы остаться в Европе, мой милый, и не возвращаться домой никогда. Я эмигрировал» (VIII, 391). Немного дальше, рассказывая о впечатлениях от Европы, Версилов отмечает: «Я скитался, друг мой, я скитался» (VIII, 391). После рассказа о сновидении с «золотым веком» герой снова повторяет: «Я скитался, мой друг, я скитался и твердо знал, что мне надо молчать и скитаться» (VIII, 393—394). В Версилове, русском дворянине, сильно выдвинут его европеизм, но без какой-либо политической окраски. Он так объясняет свой отъезд из России, свою эмиграцию: «...я просто уехал тогда, от тоски, от внезапной тоски. Это была тоска русского дворянина,— право, не умею лучше выразиться. Дворянская тоска — и ничего больше» (VIII, 391).

В то же время в сознании Версилова его «скитальчество выступает, как высшая культурно-историческая миссия, миссия передовых лучших русских людей — этих «тысячи человек», к которым причисляет себя Версилов. «...Один я, как русский,— заявляет он Аркадию,— был тогда в Европе единственным европейцем» (VIII, 393). Версилов указывает на крайнюю национальную ограниченность европейцев. «Там была брань и логика; там француз был всего только французом, а немец всего только немцем, и это с наибольшим напряжением, чем во всю их историю; стало быть, никогда француз не повредил столько Франции, а не-

мец своей Германии, как в то именно время!» (VIII, 393). «Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским, именно лишь тогда, когда он наиболее европеец» (VIII, 395). Великое призвание русских в Европе, по мнению Версилова,— это примирение противоположностей: «...русская высшая мысль есть всепримирение идей». Напротив, Европа неспособна найти выход из своих непримиримых противоречий. «Одна Россия живет не для себя, а для мысли, и согласись, мой друг, знаменательный факт, что вот уже почти столетие, как Россия живет решительно не для себя, а для одной лишь Европы! А им? О, им суждены страшные муки прежде, чем достигнуть царствия божия» (VIII, 395). Русский, по словам Версилова,— «носитель высшей культурной мысли» — способен стать и над раздирающими противоположностями европейских наций и над неразрешимыми противоречиями европейских политических партий. «Только я один, между всеми петролейщиками, мог сказать им в глаза, что их Тюильри — ошибка; и только я один, между всеми консерваторами-отмстителями мог сказать отмстителям, что Тюильри — хоть и преступление, но все же логика».

Версилов как носитель русской «высшей культурной мысли» сочетает в себе любовь и к России, и к Европе. «Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их — мне милее, чем Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!» (VIII, 395). Версилов, таким образом, выдвигает общечеловеческий смысл русского «скитальчества» и «русской тоски». «У нас,— говорит он,— создался веками какой-то еще нигде не

виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире — тип всемирного боления за всех» (VIII, 394).

Фигура Версилова, рассматриваемая в этом аспекте «русского скитальца», знаменательна в смысле своей литературной генеалогии и по линии творчества Достоевского и по линии русской литературы XIX века. Версилов представляет собою новую трансформацию «русского скитальца» в Европе. Мы уже говорили о таких предшественниках Версилова, как Алексей Иванович — герой повести «Игрок», князь Мышкин, Ставрогин. Версилов — одно из ярких воплощений того «русского скитальца», тема которого зазвучит позднее и в пушкинской речи Достоевского. В образе Версилова раскрыта неизбежность разрыва лучших людей из дворянства со своим классом, неизбежность «дворянской тоски» таких людей и их эмиграции.

В Версилове несомненны и наследственные черты, связывающие его с Онегиным и Печориным, этими первыми образами русских скитальцев в нашей литературе XIX века. В образе Версилова наиболее полно выразилось отношение писателя к западничеству и славянофильству и их дальнейшим судьбам в перспективе будущего России. Западничество Версилова показано достаточно ярко. Версилов решительно настаивает на своем европеизме. Но в его рассуждениях проглядывают славянофильские мысли о похоронах Европы. Версилов, стремясь объединить любовь к Европе и к России, пытается стать над противоположностями западничества и славянофильства.

Идеи Версилова — это во многом идеи самого Достоевского, повторяемые в «Дневнике писателя». Но характерно, что в ходе романа отношение автора к этому образу — колеблющееся и противоречивое — пронизано борьбой двух тенденций, то возвышающей, то снижающей. В конечном итоге в Версилове подчеркивается не только разрыв с дворянством, но отрыв от России и русского народа и, таким

образом, несостоятельность его как положительного человека. В этом образе мы видим, как своеобразно проявляется через призму художественной мысли Достоевского не только движение и борьба общественной мысли в России XIX века, но и деятельность отдельных представителей этой общественной мысли, таких, например, как А. И. Герцен и В. С. Печерин. Конечно, было бы смешно и нелепо толковать этот образ как художественное воспроизведение этих людей, вместе или порознь. Но бесспорно, что деятельность этих людей дала могучий толчок художественной фантазии Достоевского для создания глубоко оригинального образа Версилова. Имя Герцена упоминается Аркадием в начале исповеди Версилова, и это упоминание не случайно. Для выяснения смысла образа Версилова, с нашей точки зрения, необходимо сопоставить с ним высказывание Достоевского о Герцене в статье «Старые люди», помещенной в «Дневнике писателя» за 1873 год. Достоевский противопоставляет здесь Герцена В. Г. Белинскому: «Герцен был совсем другое: то был продукт нашего барства, gentilhomme russe et citoyen du monde, прежде всего,— тип, явившийся только в России и который нигде, кроме России, не мог явиться». Так или иначе эту подмеченную им у Герцена черту — сочетание психологии русского дворянства и мирового гражданства, европеизма — Достоевский переносит, разумеется, в собственном ее истолковании, на образ Версилова. Далее в психологии Герцена Достоевский выделяет еще одну черту. «Рефлексия, способность сделать из самого глубокого своего чувства объект, поставить его перед собою, поклониться ему, и сейчас же, пожалуй, и насмеяться над ним, была в нем развита в высшей степени» (II, 7).

Опять-таки не подлежит ни малейшему сомнению, что именно эту черту писатель делает существенной чертой психологии Версилова. Достоевский приписывает Герцену

в качестве первородного греха и разрыв с родной землей и народом. «Герцену как будто сама история предназначила выразить собою в самом ярком типе этот разрыв с народом огромного большинства образованного нашего сословия. В этом смысле этот тип исторический. Отделяясь от народа, они, естественно, потеряли и бога. Беспокойные из них стали атеистами: вялые и спокойные — индифферентными» (II, 7). Этот разрыв остается первородным и непреодоленным грехом Версилова. Поэтому в конечном итоге Версилов, с точки зрения писателя, и несостоятелен. Сопоставление высказываний Достоевского-публициста и созданий Достоевского-художника в высокой мере поучительно. У Достоевского-публициста, да еще в статье, помещенной в реакционном журнале, трактовка Герцена и отрицательная оценка его исторической роли выступают в упрощенной и обнаженной форме. Художественное произведение показывает, что многое в Герцене как типе исторического деятеля было бесконечно близко и дорого Достоевскому. Наиболее близкое и дорогое для писателя было в идее объединения народов и призвания России в этом объединении.

В образ Версилова, как уже было отмечено, вошли и некоторые черты облика В. С. Печерина. Именно это лицо Достоевский имеет в виду в «Бесах» в рассказе о поэме Степана Трофимовича. В судьбе В. С. Печерина писатель не мог не видеть волновавших его и дорогих ему черт «русского скитальца». Одна деталь в этой связи заслуживает упоминания. В. С. Печерин кончил свои скитания обращением в католичество, вступлением в католический монастырь. Во время исповеди Версилова перед Аркадием они перекидываются такими фразами: «Вы сказали сейчас: «царствие божие». «Я слышал, вы проповедовали там бога, носили вериги.— О веригах моих оставь,— улыбнулся он,— это совсем другое. Я тогда еще ничего не проповедовал,

смотря даже на всю ихъ хаотичность и случайность... Укрѣпляютъ по крайней мѣрѣ, хотя нѣкоторыя вѣрныя черты, чтобъ угадать по нимъ, что могло таиться въ душѣ иного подростка тогдашняго смутнаго времени, — дознанiе не совсѣмъ ничтожное, ибо изъ подростковъ созидаются поколѣнiя...

Конецъ

Ѳ. Достоевскiй

Ф. М. Достоевский. «Подросток».

Последняя страница наборной рукописи.

но о боге их тосковал, это — правда» (VIII, 395). И далее Версилов рассказывает о своих опытах борьбы с самим собою при помощи монашеской дисциплины. Но еще в начале произведения старичок князь Сокольский рассказывает Аркадию с оттенком иронии, что Версилов «носил вериги», что он «там (в Европе.— *Н. Ч.*) в католичество перешел», что он «пугал и очищал». «Если ты религиозен, то как же ты не идешь в монахи?» Почти это и требовал» (VIII, 32). Так или иначе судьба В. С. Печерина, эмигрировавшего из России еще в молодости, «скитальца» по Европе, атеиста, позднее поступающего в католический монастырь, не могла не остановить внимания Достоевского при создании образа Версилова.

Наконец, в этом образе должен быть отмечен еще один момент. Писатель выдвигает в нем сочетание возвышенного и смешного. В нем силен идеализм, напоминающий Степана Трофимовича Верховенского. И, как в последнем, страстное устремление к идеалу сопровождается в Версилове каким-то комическим бессилием. Нетрудно узнать в образе Версилова черты рыцаря Ламанчского, неуклонно с любовью воплощаемые Достоевским в своих героях.

Важнейшая тема «Подростка», как и предшествующих романов Достоевского,— тема жизни в ее максимальном напряжении и в ее изначальных противоречиях. Эта тема, как один из кардинальных лейтмотивов, проходит через весь роман. Уже в финале первого решительного объяснения Аркадия с Версиловым, после разрыва между ними, последний говорит бунтующему юноше: «Ты так хочешь жить и так жаждешь жить, что дай, кажется, тебе три жизни, тебе и тех будет мало: это у тебя на лице написано...» (VIII, 114). В самом конце первой части после смерти Оли и отказа Версилова от выигранного наследства в пользу своих противников Аркадий, находясь в крайне приподнятом, возбужденном настроении в связи с поступком

Версилова, восклицает: «Пусть приходит, когда надо, смерть, а пока жить, жить! О той несчастной пожалеем, а жизнь все-таки благословим, так ли? Так ли?» (VIII, 117). В этих юношески-восторженных восклицаниях Аркадия утверждение жизни как безграничной радости. Во второй части, в разговоре на квартире князя Сережи, между этим последним, Версиловым и Аркадием, Версилов высказывает свою идею о «живой жизни», повторяемую с вариациями в дальнейшем. «Великая мысль — это чаще всего чувство, которое слишком иногда подолгу остается без определения. Знаю только, что это всегда было то, из чего истекала живая жизнь, то есть не умственная и не сочиненная, а, напротив, нескучная и веселая, так что высшая идея, из которой она истекает, решительно необходима, к всеобщей досаде, разумеется» (VIII, 186). И далее Версилов к этому добавляет, что эта «живая жизнь», в сущности, неопределима, как факт изначальный. «...Это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное, и до того простое, что мы никак не можем поверить, чтобы оно было так просто, и, естественно, проходим мы мимо вот уж многие тысячи лет, не замечая и не узнавая» (VIII, 187).

Лейтмотив «живой жизни» снова всплывает в диалоге Версилова и Аркадия в трактире в связи с восторженным лепетом подростка об Ахмаковой, в которую влюблены отец и сын: «Эта женщина...— задрожал вдруг мой голос,— слушайте, Андрей Петрович, слушайте: эта женщина есть то, что вы давеча у этого князя говорили про «живую жизнь», — помните? Вы говорили, что эта живая жизнь есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на вас смотрящее, что именно из-за этой-то прямоты и ясности и невозможно поверить, чтоб это было именно то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем...» (VIII, 229). «Живая жизнь», выступающая и на этот раз в аспекте

восторженной радости, воплощается и как бы символизируется в этом случае в женщине. «Женщина — эта великая власть», — утверждает в другом месте Версилов. В диалоге старичка князя Сокольского с Аркадием в связи с предполагаемой женитьбой дряхлого старика на молоденькой Анне Андреевне — дочери Версилова, мы слышим от князя такие суждения: «Пусть это — мечта, но пусть не отымают у нас эту мечту.— То есть как же мечта, князь? — Мечта? Как мечта? Ну пусть мечта, только пусть дадут нам умереть с этой мечтой.— О князь, к чему умирать? Жить, теперь только и жить! — А я что же говорю? Я только это и твержу. Я решительно не знаю, для чего жизнь так коротка. Чтоб не наскучить, конечно, ибо жизнь есть тоже художественное произведение самого творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения...» (VIII, 267).

Итак, снова тема жизни во всем ее неодолимом могуществе, жизни, которая не хочет отказаться от себя самой, не хочет уступить и сдаться даже при одряхлении и разложении своих конкретных материальных форм, при иссякновении сил в отдельных индивидуальных ее воплощениях. Третья часть вводит новое лицо — странника Макара Ивановича Долгорукого. И вот с первых шагов появления этого лица на сцене снова звучит тема жизни, жизни в ее неистощимости, в бесконечности утверждения ею самой себя, несмотря на одряхление и распад индивидуальных форм ее воплощения. Самое поразительное, что жизнь неутомимо и напряженно утверждает себя даже в этих умирающих ее формах. «Ох, худо больному старцу,— говорит Макар Иванович,— за что, кажись, только душа зацепилась, а все держится, а все свету рада; и, кажись, если б всю-то жизнь опять сызнова начинать, и того бы, пожалуй, не убоялась душа; хотя, может, и греховна такая мысль» (VIII, 299). Сила жизни, неуто-

лимость жажды жизни в Аркадии и ведет его в конечном счете к Макару Ивановичу, к идеалу «благообразия». Напряжение порыва жизни нерасторжимо сопрягается у Аркадия с жаждой идеала, с жаждой бесконечного усовершенствования.

Один аспект жизни — это радость, это «веселие», по выражению Макара Ивановича. В романе неоднократно отмечается всегдашнее восторженно-радостное настроение этого странника, вытекающее из его неиссякаемой любви к жизни и ее «неизреченной красоте». Один полюс жизни — это ее «благообразие», детская чистота. Макар Иванович, глубокий старик, в то же время — дитя по чистоте и непосредственности своих мыслей и желаний. В разделе втором первой главы третьей части следует как бы целый этюд о человеческом смехе и его психологически-познавательном значении. Достоевский устами Аркадия-рассказчика делает важные антропологические обобщения. Мерой определения моральной чистоты человека становится его способность к искреннему и чистому веселию, проявляющемуся в непосредственном смехе. «Иной характер долго не раскусите, а рассмеется человек как-нибудь очень искренне, и весь характер его вдруг окажется, как на ладони» (VIII, 298). И вот эти качества душевной чистоты и искреннего беззаботного смеха, как чего-то неотъемлемого от любви к жизни, Аркадий видит целиком воплощенными в Макаре Ивановиче. «Плачущий ребенок для меня отвратителен, а смеющийся и веселящийся, это — луч из рая, это — откровение из будущего, когда человек станет, наконец, так же чист и простодушен, как дитя. И вот что-то детское и до невероятности привлекательное мелькнуло в мимолетном смехе этого старика» (VIII, 299).

Уже в «Подростке» Достоевский высказывает мысль о райском состоянии, которая будет в дальнейшем разрабатываться в «Братьях Карамазовых». Рай, по

Достоевскому,— это, прежде всего, устойчивая радость, вытекающая из безграничной любви к жизни в ее «неизреченной красоте». Таков один полюс жизни — ее «благообразие», к которому жадно устремляется Аркадий.

В романе «Подросток» сильно выдвинут и другой противоположный аспект и полюс жизни. В начале третьей части описывается выздоровление Аркадия после тяжелой болезни. И вот по мере его выздоровления и укрепления сил его охватывает неистовая жажда жизни, той жизни, полной бешеных страстей и интриг, в которой участвуют Ахмакова, Версилов, Анна Андреевна и Ламберт. Аркадий говорит о своей «плотоядной» жажде знаний. Венчает этот полюс жизни Ламберт во всей плотоядности и агрессивности биологического примитива.

«Живая жизнь», наглядно воплощенная в Ахмаковой— этой «женщине великой власти», — повергает Версилова в неистовство страсти к ней и отталкивает его от женственного «благообразия» Софьи Андреевны. Об этой страсти Версилова в романе выразительно говорится: «фатум». Давая пояснение к исповеди Версилова, к его рассказу о встрече с Катериной Николаевной, Аркадий отмечает: «Это был фатум. Замечательно, что, записывая и припоминая теперь, я не вспомню, чтоб он хоть раз употребил тогда в рассказе своем слово «любовь» и то, что он был «влюблен». Слово «фатум» я помню». Немного дальше, в следующей главе Аркадий добавляет: «Он не захотел фатума жизни; ему нужна была свобода, а не рабство фатума; через рабство фатума он принужден был оскорбить маму, которая просидела в Кенигсберге» (VIII, 405).

После того как Аркадий становится тайным свидетелем свидания Ахмаковой и Версилова и под влиянием сильного непреоборимого побуждения бежит к Ламберту, он так истолковывает страсть Версилова в беседе с «товарищем детства»: «Если бы она вышла за него, он бы наутро, пос-

ле первой ночи, прогнал бы ее пинками... потому что это бывает. Потому, что этакая насильственная, дикая любовь действует, как припадок, как мертвая петля, как болезнь, и — чуть достиг удовлетворения — тотчас же упадает пелена и является противоположное чувство: отвращение и ненависть, желание истребить, раздавить» (VIII, 439). Страсть Версилова к Ахмаковой повергает его в состояние безумия. К такому же состоянию близок и Аркадий в своей исступленной любви к Ахмаковой, в сложном и противоречивом чувстве к ней и к отцу.

В «Подростке» писатель возвращается к теме жизни, как она оформлялась еще со времени «Преступления и наказания», — жизни в ее неистребимом, по Достоевскому, противоречии и движении ее двух начал: жизни-«благообразия» и жизни-фатума. Достоевский видит жизнь в неизбежности ее распада на эти противоположные стороны и вместе с тем в необходимости восстановления ее единства.

Анализ романа «Подросток» не может быть закончен без учета темы России. В суждениях Версилова мы видим постоянное сопоставление России и Европы. Капитализм, который является в этом романе предметом пристального внимания автора, связывается тесно в рассуждениях Версилова с историческими судьбами Европы по преимуществу. Автор вкладывает в уста Версилова прогнозы социального будущего Европы. Взор Версилова отмечает крайнее заострение социальных противоречий в Европе и неизбежность социального взрыва и социального переворота. Версилов говорит Аркадию: «Начнется борьба, и, после семидесяти семи поражений, нищие уничтожат акционеров...» (VIII, 180). «Дневник писателя» 70-х годов содержит неуклонно повторяющиеся высказывания Достоевского о неминуемости социальной катастрофы в Европе.

Тема России характерно представлена в фигуре Крафта. Не случайно этот персонаж носит у Достоевского

немецкую фамилию. Крафт — человек прямолинейный, честный, искренне считая себя русским, но не веря в Россию и ее будущее, кончает жизнь самоубийством. Этого человека «съела идея», как сказано в романе. В речах Крафта звучит глубокая тревога за Россию и ее будущее: «Нынче безлесят Россию, истощают в ней почву, обращают в степь и приготовляют ее для калмыков. Явись человек с надеждой и посади дерево — все засмеются: «Разве ты до него доживешь?» С другой стороны, желающие добра толкуют о том, что́ будет через тысячу лет. Скрепляющая идея совсем пропала. Все точно на постоялом дворе и завтра собираются вон из России; все живут только бы с них достало...» Но наиболее существенным в образе Крафта является тесная связь его с темой уединения и отрыва от России. Крафт при всей своей глубокой субъективной честности абсолютно одинок, совершенно изолирован от живых сил русского народа. Отсюда его глубокое неверие в будущее России, отсюда его гибель. Судьба его глубоко символична в романе.

Крафт составляет противоположность Аркадию, который, начав свою сознательную жизнь с крайнего уединения, идет к воссоединению с живым целым, с почвой, с народом, с Россией. Идеал «благообразия» для Аркадия, как и для Достоевского, неотделим от русского народа, от русской земли. Носителем этого идеала, как уже говорилось, является юридический отец Аркадия — крестьянин-странник Макар Иванович.

В третьей части встреча Аркадия с Макаром Ивановичем изображена как целое откровение для героя. Перед ним открывается новый мир в рассказах и легендах Макара Ивановича. Движение Аркадия к идеалу «благообразия», его новая история в переписке с Катериной Николаевной и новые отношения с нею — все это знаменует, по мысли Достоевского, преодоление им своего уединения и

воссоединение Аркадия с живым целым, с русским народом и Россией.

И еще один момент. Версилов в романе предстает как «русский скиталец». Макар Иванович — как странник, как «бродяга». Врач, лечащий Макара Ивановича, считает эту черту в нем как характерно-народную: «Ведь вы — так называемый странник? Ну, а бродяжество в нашем народе почти обращается в страсть. Это я не раз заметил за народом. Наш народ — бродяга по преимуществу» (VIII, 314). Бродяжничество, странничество Макара Ивановича представляет явное соответствие «скитальчеству» Версилова. И все же в романе между ними проводится четкая грань. Версилов при всей своей любви к России остается европейцем, аристократом и интеллигентом, оторванным от народа и от России. Макар Иванович составляет неотделимую часть своего народа.

11.

За и против

«Братья Карамазовы»

«Братья Карамазовы», последний роман Достоевского,— самое сложное жанровое явление среди всех других произведений писателя. Это социальный роман, который показывает целую панораму России, процесс ее капитализации, надвигающийся неизбежный социальный кризис. Богатство сюжетных ситуаций, крепко спаянных единой драматически-напряженной интригой, дает возможность писателю максимально развернуть психологический анализ. Таким образом, «Братья Карамазовы» — наиболее завершенный у Достоевского синтез социального и психологического романа.

Являются «Братья Карамазовы» и полнейшим выражением так называемого философского романа. Характерно в этом отношении, что данный роман самим автором поставлен в некоторую историко-литературную перспективу, очень важную для определения его жанра. В книге «Pro и contra», предваряя «Легенду о великом инквизито-

ре», Иван Карамазов ссылается на средневековые мистерии, на школьную драму в России и допетровскую старину, на известный апокриф в древнерусской литературе «Хождение богородицы по мукам». В связи со средневековыми мистериями Достоевский упоминает имя Данте, сближая с ними его гениальное творение — «Божественную комедию». Возникают и многие другие ассоциации — с «Фаустом» Гете, «Каином» Байрона и им подобным по жанру, вплоть до «Искушения святого Антония» Флобера. В книге «Русский инок», в разделе «О священном писании в жизни отца Зосимы», Достоевский излагает первое детское впечатление Зосимы от содержания книги Иова. Эта библейская книга есть древнейшая теодицея. Знаменательно, что «Фауст» Гете в своем «Прологе в небесах» повторяет в новом варианте концепцию книги Иова. Дух света дает свободу действий Мефистофелю в отношении Фауста, как бог в книге Иова дает свободу действий дьяволу в отношении Иова. «Фауст» Гете дает теодицею и ее антитезис в лице Мефистофеля, и «Братья Карамазовы» также развертывают теодицею «в Русском иноке», а ее отрицание — в «Легенде о великом инквизиторе» и в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича».

Так или иначе «Братья Карамазовы» представляют своеобразное возрождение формы мистерии в новом виде. Но самое любопытное — это сращение трансформированного старинного жанра с формой европейского реалистического социального и психологического романа XIX века. Перед нами литературный симбиоз самой современной и архаической форм, определяющий жанровое своеобразие последнего романа Достоевского.

Остановимся сперва на созданной писателем в «Братьях Карамазовых» широкой социальной картине.

Федор Павлович Карамазов, один из ведущих персонажей романа, обычно трактуется со стороны его

«сладострастия», но неизмеримо меньше со стороны его биографии, как делец-предприниматель. Между тем эта биография необычайно показательна. Процесс деградации дворянства в этом романе достаточно обозначен. Федор Павлович происходит из мелких обедневших дворян, в прошлом — он приживальщик, бегавший по чужим кухням. Эта социальная категория уже и прежде не раз привлекала Достоевского. Но в старике Карамазове резко подчеркнута черта необычайной уживчивости и социального приспособленчества. Федор Павлович с присущим ему хищничеством и делячеством являет яркий пример процесса приспособления дворянства к капиталистическим условиям. Больше того, в Федоре Павловиче ярко показано перерождение дворянина в жадного дельца-буржуа. Достоевский отмечает в нем необычайную беспорядочность и бестолковость жизни — явное наследие дворянской среды. Но почти с первых строк писатель отмечает, что Федор Павлович принадлежит к числу «таких, однако, бестолковых, которые умеют отлично обделывать свои имущественные делишки и только, кажется, одни эти». Он женится без всякого особого впечатления со «страстной стороны» на девице из богатого рода дворян Миусовых, чтобы получить ее приданое и перевести его на себя. Он, воспользовавшись полной неопытностью и наивностью старшего сына Мити в житейских делах, явно эксплуатирует его и просто присваивает себе часть доставшегося ему наследства. Федор Павлович не останавливается на этом. Он бросается в необузданную спекуляцию, едет куда-то на юг, где имеет дело с какими-то темными людьми. После возвращения с юга Федор Павлович «...в скорости... стал основателем по уезду многих новых кабаков. Видно было, что у него есть, может быть, тысяч до ста или разве немногим только менее. Многие из городских и из уездных обитателей тотчас же

ему задолжали, под вернейшие залоги, разумеется» (IX, 24). Смертельно столкнувшись с родным сыном из-за Грушеньки и пресловутых трех тысяч, которые считал за ним Митя, Федор Павлович продолжает устраивать свои темные делишки, втягивает в спекуляцию в качестве своих агентов самых различных людей — Грушеньку, штабс-капитана Снегирева, ильинского батюшку. Одержимый мечтой о приходе к нему Грушеньки, для которой он приготовил пакет с деньгами с надписью «Ангелу моему Грушеньке, если захочет прийти», с припиской «и цыпленочку», Федор Павлович не забывает, однако, о выгодной продаже рощи в Чермашне купцу Горсткину — Лягавому. Неистовая жадность старика Карамазова к деньгам, которая не уступает его сладострастию, проявляется в его неожиданном отказе удовлетворить справедливые притязания Мити, что он ранее хотел сделать. Он решительно заявляет в этой связи Алеше: «Ничего не дам, ничегошеньки, мне денежки мои нужны самому» (IX, 173). Мотив власти денег, занимающий такое важное место уже в предшествующем романе, сказывается в «Братьях Карамазовых» с особенной остротой в этом роковом переплетении интимно-чувственных и вместе имущественных, грубо материальных интересов отца и родного сына в их отношениях к Грушеньке.

Процесс деградации дворянства в связи с капитализацией России показан и в истории Дмитрия Карамазова, в его неудержимом расточительстве, неистовых кутежах, в растратах денег отца и Катерины Ивановны, во всех этих социально-типичных для известной среды проявлениях. «Карамазовщина» в романе — это прежде всего социальная категория. Ракитин с презрением говорит Алеше: «Ах... вы... дворяне!» (IX, 82). Тот же Ракитин в том же разговоре с Алешей прибавляет: «сладострастники, стяжатели и юродивые!» В романе в широком масштабе

раскрывается тема социального распада. В истории семьи Карамазовых она представлена особо выразительно.

Показывается, прежде всего, как рвутся родовые и семейные связи. Как и в «Подростке», звучит со всей силой и в еще более острой форме мотив «случайного семейства»: ненависть и борьба отца и сына, история Смердякова.

Примечательным с чисто социальной точки зрения является непримиримое столкновение в семье Карамазовых двух тенденций: расточительства и стяжательства. Резко выраженное буржуазное перерождение Федора Павловича сталкивается с рецидивом дворянских привычек Дмитрия Карамазова.

Крайняя степень морального разложения в «семейке» Карамазовых находит самое наглядное выражение в публичной ссоре и взаимных оскорблениях старика Карамазова и Мити в келье старца Зосимы, в избиении Митей старика и ряде других фактов. Достоевский рисует вместе с тем, как социальный распад неизбежно сопровождается и биологическим вырождением, которое наиболее ясно показано в фигуре Смердякова, сына сладострастника и юродивой, страдающего эпилепсией. Своим появлением на свет от «смердящей» Смердяков обязан в конечном счете социальным причинам. Нужна была та крайняя степень морального «беспорядка» пореформенного времени, которая привела Федора Павловича к физическому соединению с Лизаветой Смердящей. Смердяков, физически будучи отпрыском рода Карамазовых, отброшен в совершенно иной, низший, социальный слой, слой домашней прислуги. Он уже не чувствует никаких моральных скреп с отцом семейства, в отличие от Мити, который еще внутренне содрогается перед словом «отец». Смердяков восстает против собственного «естества», против своего «источника жизни», он с полным бесстра-

стием, с холодной обдуманностью выполняет мысль Ивана об убийстве отца. Замечательно глубоко раскрывается в романе, что в процессе социального распада, вызванного капитализацией России и деградацией дворянства, семья и род приходят к неизбежному биологическому вырождению и самоотрицанию (сын, убивающий отца, а затем и самого себя).

Процесс деградации дворянства показан не только в «Истории одной семейки». Здесь выведено еще одно дворянское семейство — матери и дочери Хохлаковых. В мадам Хохлаковой красочно представлены характерные суетность и тщеславие, крайняя бестолковость провинциального дворянства, дамского «общества» пореформенной России. Мадам Хохлакова с безответственностью светского легкомыслия бросается от старца Зосимы к Ракитину и обратно. Аффектированная материнская забота о больной дочери сочетается в ней с дамским кокетством, обращенным и к Ракитину и к Перхотину.

Социальный распад еще более открыто и резко проявляется в характере ее дочери. Образ Лизы при крайней сложности психологического содержания отмечен, несомненно, печатью социального декаданса. Особенно социально показательна крайняя душевная неуравновешенность Лизы, ее «надрыв», истерия. Социально-патологическое, показанное в «семейке» Карамазовых, не менее выразительно вскрывается и в фигуре Лизы Хохлаковой. Почти еще ребенок, считающая себя к тому же невестой Алеши, она вдруг загорается страстью к Ивану. Последний в разговоре с Алешей со злобной откровенностью и цинизмом так говорит о Лизе: «Шестнадцати лет нет еще, кажется, и уж предлагается!» Слова Ивана несправедливы в том смысле, что не учитывают мучительной борьбы Лизы с самой собой, всех ее противоречий, но они содержат и большую долю истины. Сексуально-патологи-

ческое в Лизе явно прорывается в ее собственных признаниях: «Мне хотелось вам сообщить одно мое желание. Я хочу, чтобы меня кто-нибудь истерзал, женился на мне, а потом истерзал, обманул, ушел и уехал» (IX, 247). Подобно тому как Достоевский в изображении семьи Карамазовых подчеркивает наряду с резко выраженным индивидуальным в каждом из ее представителей и общее родовое, карамазовское, так и в Лизе писатель оттеняет ее наследственное сходство с матерью. Характерна, например, такая деталь. Мадам Хохлакова все время подслушивает, если Лиза в комнате разговаривает с кем-нибудь. Лиза осуждает в матери эту черту. Но она признается Алеше, что и сама подслушивает, что говорит ее мать.

Роман «Братья Карамазовы», как и «Подросток», дает большое разнообразие форм социального распада, выраженных в тех или иных конкретных формах морального «беспорядка» и хаоса. Элемент социального декаданса присущ и Катерине Ивановне с ее «надрывами». Очень колоритна, например, в этом же отношении фигура некоего старичка помещика Максимова, фигура третьестепенная в ходе действия, но отличающаяся необычайной социальной выразительностью. Здесь опять-таки тема социального и морального распада связана с процессом деградации дворянства. Федор Павлович окрестил этого персонажа прозвищем «фон Зон», что бросает какой-то зловещий отсвет на эту комическую фигуру. Максимова — помещика без поместья, в сущности, опять-таки типичного приживальщика, мы видим и в монастыре, липнущего к монастырским столпам, видим у игумена в благолепной позе на молитве перед званым обедом. Но после скандала, учиненного Федором Павловичем, мы видим его же, готового ехать к Федору Павловичу на обед — есть поросенка с кашей и пить коньяк. Видим его и на

кутеже Мити Карамазова в Мокром, подвыпившего, рассказывающего небылицы в лицах, распевающего пошлые куплеты. В образе Максимова замечательны простодушие и добродушная наивность бесстыдства, отсутствие различия добра и зла.

«Братья Карамазовы» рисуют не только деградацию русского дворянства. В них запечатлена и русская буржуазия в период после реформы. В романе выведены такие характерные представители буржуазии, как купец Горсткин — Лягавый, купец Кузьма Самсонов, содержатель постоялого двора в Мокром Трифон Борисович. И опять-таки характерен для изображения буржуазии и в этом романе отталкивающий образ как конкретных представителей капитализма, так и всего явления в целом. Капитализм и в «Братьях Карамазовых» показан в его чисто разрушительной стихии. Характерно, например, что даже Федор Павлович, имеющий «дела» с Лягавым, так отзывается о его внешности: «Бороденка у него рыженькая, гаденькая, тоненькая». Грубый богатый мужик, пьющий запоем в течение нескольких дней и вытрезвленный после отчаянных усилий Мити, изрыгающий что-то нечленораздельное,— вот облик Лягавого. Само прозвище «Лягавый» уже создает достаточно выразительную его характеристику. Не менее отталкивающим показан и другой представитель буржуазии, «покровитель Грушеньки» — купец Кузьма Самсонов. Вот внешний облик этого персонажа при его первом появлении на сцене: «Нижняя и без того толстая губа его казалась теперь какой-то отвисшей лепешкой» (IX, 47). На жалкое и наивное предложение Мити продать свои права на имущество отца Кузьма Самсонов отвечает злобным и коварным советом обратиться к Лягавому. При прощании с Самсоновым «Митя схватил было старика за руку, чтобы потрясть ее, но что-то злобное промелькнуло

в глазах того» (IX, 49). Когда Митя вышел, еще долгое время «старик даже весь трясся от злобы, а к вечеру заболел и послал за лекарем». В этой фигуре купца-развалины, уже почти не владеющего ногами, но ревнующего свою любовницу Грушеньку к Мите и одержимого бесконечной злобой к нему, есть что-то жуткое, зловещее и отвратительное.

Но едва ли не наиболее отталкивающий облик содержателя постоялого двора в Мокром — Трифона Борисыча. Явное пресмыкательство и заискивание перед Митей с плохо скрытым желанием поживиться за его счет, прямая эксплуатация непрактичности и расточительности капитана вплоть до открытого воровства у него кредиток, презрение к крестьянам, из которых он сам вышел («вшивость одна» — отзывается Трифон Борисыч о крестьянских девках), резкое изменение отношения к арестованному Мите, которому он уже не подает руки,— все это раскрывает сущность деревенского кулака-хищника, разбогатевшего на спекуляции. Во всех этих персонажах капитализм у Достоевского представлен в своих примитивно-хищнических формах.

В «Братьях Карамазовых» показано разлагающее влияние капитализма и на крестьянскую среду в целом. Вся деревня заражается настроением капиталистического ажиотажа. Идолом мокринских девок становится купчик, о котором они весьма недвусмысленно и поют в своих частушках: «...Купчик будет торговать, а я буду царевать». Влияние капитализма сказывается в презрении к русскому, в преклонении перед Западом. В этой связи очень показателен Смердяков. У Смердякова, как и у Трифона Борисыча, то же презрение к русскому трудовому народу, но только в неизмеримо более сильной степени. «Может ли русский мужик против образованного человека чувство иметь?» (IX, 223),— говорит он бывшей

горничной Марье Кондратьевне. «По необразованности своей он никакого чувства не может иметь» (IX, 223). И далее Смердяков к этому сентенциозно и внушительн добавляет: «Русский народ надо пороть-с, как правильно говорил вчера Федор Павлович...» (IX, 223). Смердяков за «образованность», Смердяков за «культуру». «Все шельмы-с, но с тем, что тамошний в лакированных сапогах ходит, а наш подлец в своей нищете смердит, и ничего в этом дурного не находит» (IX, 223). И Смердяков выдерживает стиль «европеизма» и «культуры». Он ходит в сюртуке, в лакированных ботинках, в чистом выглаженном белье, «напомаженный и чуть ли не завитой». Он всем существом тянется к большому городу и к загранице. Его мечта — иметь некоторый капитал и открыть в Москве на Петровке кафе-ресторан. «Потому что я готовлю специально, а ни один из них в Москве, кроме иностранцев, не может подать специально» (IX, 223). Высшая похвала Смердякову от его дамы Марьи Кондратьевны в том, что он сам, по ее мнению, «точно самый благородный иностранец» (IX, 223). Смердяков неуклонно идет к своей цели — завоеванию богатства и места в жизни. Задуманную им карьеру Смердяков спешит осуществить любыми средствами. Он без колебаний убивает и грабит Федора Павловича. Смердяков, верный себе, даже находясь в больнице, зубрит в порядке «повышения своей квалификации» французские вокабулы, написанные русскими буквами. Разлагающее и развращающее влияние капитализма и его «цивилизации» весьма красноречиво сказывается в Смердякове.

Достоевский показывает нам различные формы буржуазного сознания. Наряду с пошло-лакейским его выражением мы видим в романе и более сложные его формы. Не менее красноречив в этой связи, чем Смердяков, и разночинец семинарист Ракитин. Образ Ракитина играет

свою роль в полемике Достоевского с шестидесятниками в той же мере, в какой это было в «Идиоте» с образами компании Ипполита. Однако главный удар направляется в образе Ракитина не на политическую мысль этого персонажа, а на его буржуазный карьеризм. Проповедник рационалистических и материалистических взглядов, на самом деле он совершенно беспринципный человек. Ракитин поддерживает связи с монастырем, сочиняет душеспасительные брошюры с единственной целью выдвинуться, «заработать капитал». Еще в начале романа, в главе «Семинарист-карьерист», самим Ракитиным приводится отзыв о нем Ивана Карамазова. «Изволил выразить мысль, что если я-де не соглашусь на карьеру архимандрита в весьма недалеком будущем, и не решусь постричься, то непременно уеду в Петербург и примкну к толстому журналу, непременно к отделению критики, буду писать лет десяток и в конце концов переведу журнал на себя. Затем буду опять его издавать и непременно в либеральном и атеистическом направлении, с социалистическим оттенком, с маленьким даже лоском социализма, но держа ухо востро, то есть, в сущности, держа нашим и вашим и отводя глаза дуракам. Конец карьеры моей, по толкованию твоего братца, в том, что оттенок социализма не помешает мне откладывать на текущий счет подписные денежки и пускать их при случае в оборот... До тех пор, пока не выстрою капитальный дом в Петербурге с тем, чтобы перевесть в него и редакцию, а в остальные этажи напустить жильцов» (IX, 84). В образе Ракитина характерна эта неотделимая от развивающегося капитализма спекуляция и торгашеский дух, перенесенные неизбежно и в идеологическую сферу. Предметом спекуляции и купли-продажи являются при этом самые разнообразные и просто исключающие друг друга идеологии от православия до социализма. Для Ракитина также характерны самые различные попытки сде-

лать свою карьеру, т. е. в конечном счете приобрести солидный капитал. Он заигрывает с духовным начальством, пишет либеральные корреспонденции о деле Карамазовых и игривые стишки в честь больной ножки Хохлаковой, к солидному капиталу которой он подбирается. Ракитин, как и все, отмеченное у Достоевского духом капиталистического предпринимательства, выступает во всем своем морально-неприглядном виде. Обнаженное преследование личной выгоды, развязный цинизм, безграничное самодовольство, моральная нечистоплотность — вот резко бросающиеся в глаза черты Ракитина.

Буржуазный карьеризм в «Братьях Карамазовых» знает и более смягченные и внешне пристойные формы. В этой связи любопытна фигура чиновника Перхотина, внешне скромного и тихого молодого человека, который, однако, берет в заклад вещи взамен выданных денежных ссуд, т. е. фактически занимается мелким ростовщичеством. Он умело пользуется переполохом по случаю убийства Федора Павловича Карамазова и обходит самого Ракитина в реализации плана овладения капиталом вдовушки Хохлаковой.

Разрушительное и разлагающее действие капитализма предстает в «Братьях Карамазовых» и в теме городской нищеты, «благородных нищих», которые с такой силой, гневом и болью показаны в образах семейства Снегиревых.

Проблема социального распада соотнесена в романе и с широким планом судеб России и Европы. В «Братьях Карамазовых» наиболее широко развернут тот всемирно-исторический план, который составляет существенный тематический ингредиент романов Достоевского, начиная с «Записок из подполья». Тема социального распада осмысливается в этом плане как тема социально-исторического кризиса. Особое значение придано здесь картине судебного процесса над Митей, в особенности разделу «Речь проку-

рора». В этой речи смысл понятия «карамазовщина» как социального явления поднимается до символа глубокого духовного кризиса, переживаемого Россией. Уже в предшествующих романах Достоевский ставил вопрос о статистике уголовных фактов в стране, как показателе переживаемого ею кризиса. Так, в «Бесах» Лиза Тушина хочет привлечь Шатова к изданию целой книги на эту тему. В «Подростке» по этому вопросу беседует с Аркадием Долгоруким Ахмакова. Но со всей решительностью и ясностью рост уголовных фактов как симптом кризиса, через который проходит Россия, освещен в речи прокурора в «Братьях Карамазовых».

Приводя ряд примеров необычайных по дерзости и цинизму уголовных преступлений, прокурор так резюмирует свою мысль: «Но важнее всего то, что множество наших русских, национальных наших уголовных дел, свидетельствуют именно о чем-то всеобщем, о какой-то общей беде, прижившейся с нами, и с которой, как со всеобщим адом, уже трудно бороться... Другой и не зарежет, но подумает и почувствует точно так же, как он, и в душе своей бесчестен точно так же, как он. В тиши, наедине со своей совестью, может быть, спрашивал себя: «Да что такое честь и не предрассудок ли кровь...» (X, 357). В романе поставлена преемственно связанная с борьбой славянофильства и западничества дилемма: Россия или Европа? Прокурор, по всем своим симпатиям и антипатиям — западник. Он подчеркивает кажущиеся ему безумие и цинизм отношения русских к жизни и смерти: «Посмотрите, господа, посмотрите, как у нас застреливаются молодые люди: о, без малейших гамлетовских вопросов о том: «Что будет *там*?» без признаков этих вопросов, как будто эта статья о духе нашем и о всем, что ждет нас за гробом, давно похоронена в их природе, похоронена и песком засыпана» (X, 337). Это

 противопоставление двух национальных психологий повто-

ряется и еще раз. Стремясь проникнуть в душевное состояние Мити, прокурор спрашивает: «...Думал ли в ту минуту Карамазов, *«что будет там»*, и может ли Карамазов по-гамлетовски думать о том, что там будет? Нет, господа присяжные, у тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!» (X, 379).

В связи с закоренелым «западничеством» прокурора его речь пронизана разъедающим скепсисом в отношении перспектив исторического будущего России. Его речь как бы обрамлена одной и той же мыслью. В начале он ставит вопрос об исторических судьбах России. Они воплощаются для него в символе гоголевской тройки. Прокурор высказывает свои сомнения относительно этой тройки — России. «Ибо, если в его тройку впрячь только его же героев, Собакевичей, Ноздревых и Чичиковых, то кого бы ни посадить ямщиком, ни до чего путного на таких конях не доедешь! А это только еще прежние кони, которым далеко до теперешних, у нас почище» (X, 358). К той же теме будущего России и к тому же образу бешеной тройки возвращается прокурор в финале своей речи. Здесь тема глубокого социального кризиса, которым охвачена Россия, и сомнения в ее будущем выступают со всей остротой: «Не мучьте же Россию и ее ожидания, роковая тройка наша несется стремглав и, может, к погибели. И давно уже в целой России простирают руки и взывают остановить бешеную, беспардонную скачку. И если сторонятся пока еще другие народы от скачущей сломя голову тройки, то, может быть, вовсе не от почтения к ней, как хотелось поэту, а просто от ужаса — это заметьте. От ужаса, а, может, и от омерзения к ней, да и то еще хорошо, что сторонятся, а, пожалуй, возьмут да и перестанут сторониться и станут твердою стеной перед стремящимся видением и сами остановят сумасшедшую скачку нашей разнузданности, в видах спасения себя, просвещения и цивилизации!» (X, 385). Защитник же,

БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ

КНИГА ПЯТАЯ

PRO и CONTRA

V.

Великій инквизиторъ.

Вѣдь вотъ и тутъ безъ предисловія невозможно, то-есть безъ литературнаго предисловія, тфу! засмѣялся Иванъ,—а какой ужъ я сочинитель! Видишь, дѣйствіе у меня происходитъ въ шестнадцатомъ столѣтіи, а тогда,—тебѣ, впрочемъ, это должно быть извѣстно еще изъ классовъ,—тогда какъ разъ было въ обычаѣ сводить въ поэтическихъ произведеніяхъ на землю горнія силы. Я ужъ про Данта не говорю. Во Франціи судейскіе клерки, а тоже и по монастырямъ монахи давали цѣлыя представленія въ которыхъ выводили на сцену Мадонну, ангеловъ, святыхъ, Христа и самого Бога. Тогда все это было очень простодушно. Въ *Notre Dame de Paris* у Виктора Гюго въ честь рожденія французскаго Дофина, въ Парижѣ, при Лудовикѣ XI, въ залѣ ратуши дается назидательное и даровое представленіе народу подъ названіемъ: *Le bon jugement de la très sainte et gracieuse Vierge Marie*, гдѣ и является Она сама лично и произноситъ свой bon

напротив, в финале своей речи в противовес прокурору высказывает свою глубокую веру в будущее России: «...О, не пугайте, о, не пугайте нас вашими бешеными тройками, от которых омерзительно сторонятся все народы! Не бешеная тройка, а величавая русская колесница торжественно и спокойно прибудет к цели...» (X, 410).

Социальная тема во всей своей широте проходит через «Легенду о великом инквизиторе» и через книгу «Русский инок». В этих разделах в полном соответствии с высказываниями Достоевского в «Дневнике писателя» звучит мотив глубокого социального кризиса, охватывающего Европу, непримиримых противоречий, ожесточенной классовой борьбы, социальных катастроф. Достоевский связывает социальный кризис России с капитализмом и ставит коренные вопросы тогдашней жизни. «Наступает и в народе уединение: начинаются кулаки и мироеды; уже купец все больше и больше желает почестей, стремится показать себя образованным, образования не имея нимало, а для сего гнусно пренебрегает древним обычаем и стыдится даже веры отцов. Ездит по князьям, а всего-то сам мужик порченый. Народ загноился от пьянства и не может уже отстать от него. А сколько жестокости к семье, к жене, к детям даже; от пьянства все. Видал я на фабриках девятилетних даже детей: хилых, чахлых, согбенных и уже развратных. Душная палата, стучащая машина, весь божий день работы, развратные слова и вино, вино, а то ли надо душе такого малого еще дитяти? Ему надо солнце, детские игры и всюду светлый пример и хоть каплю любви к нему» (IX, 310).

Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы».

Страница журнала «Русский вестник», кн. V.

Достоевский не ограничивается констатацией глубокого социального кризиса, вызываемого ходом капитализма, но стремится найти пути его возможного разрешения. Две философско-исторические концепции противостоят друг другу в этом романе. Одна из них — великого инквизитора. Великий инквизитор говорит о непреодолимой коренной потребности людей в единении. «Всегда человечество в целом своем стремилось устроиться непременно всемирно. Много было великих народов с великою историей, но чем выше были эти народы, тем были и несчастнее, ибо сильнее других сознавали потребность всемирности соединения людей. Великие завоеватели, Тимуры и Чингис-ханы, пролетели, как вихрь по земле, стремясь завоевать вселенную, но и те, хотя и бессознательно, выразили ту же самую великую потребность человечества ко всемирному и всеобщему единению» (IX, 255).

Однако в деятельности этих великих завоевателей сказалась со всей наглядностью и разрушительная и саморазрушительная стихия в человечестве. В связи с этим Достоевский вскрывает неумолимые противоречия, коренную для его видения мира антиномию социального и антисоциального в человеке. Старец Зосима утверждает: «Уверяют, что мир чем далее, тем более единится, слагается в братское общение, тем что сокращает расстояния, передает по воздуху мысли. Увы, не верьте таковому единению людей. Понимая свободу как приумножение и скорое утоление потребностей, искажают природу свою, ибо зарождают в себе много бессмысленных и глупых желаний, привычек и нелепейших выдумок. Живут лишь для зависти друг к другу, для плотоугодия и чванства» (IX, 309). В изображении великого инквизитора «великие завоеватели» являются выразителями потребности человечества во всемирном единении. Но единение человечества, которое выражается в усилении средств и воз-

можностей внешней связи, неотделимо от процесса уединения и отъединения в человеке. Старец же Зосима говорит: «И не дивно, что вместо свободы впали в рабство, а вместо служения братолюбию и человеческому единению впали, напротив, в *отъединение* и уединение...» (IX, 309—310). Этот процесс уединения неотделим, по мысли старца Зосимы, от неудержимого роста потребностей и привычек и связанного с этим накоплением вещей, от пропасти между богатыми и бедными. «А потому в мире все более и более угасает мысль о служении человечеству, о братстве и целостности людей и воистину встречается мысль сия даже уже с насмешкой, ибо как отстать от привычек своих, куда пойдет сей невольник, если столь привык утолять бесчисленные потребности свои, которые сам же навыдумал? В уединении он, и какое ему дело до целого. И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше» (IX, 310).

В изображении великого инквизитора разрушительные и саморазрушительные силы человечества должны достигнуть своего апогея. Человечество дойдет до антропофагии. «О, пройдут еще века бесчинства свободного ума, их науки и антропофагии, потому что, начав возводить свою Вавилонскую башню без нас, они кончат антропофагией» (IX, 255). Однако в концепции великого инквизитора мировое единение человечества является как бы высшей целью и законом его исторического развития. Мировое объединение человечества является исторической необходимостью. Римская империя, меч Кесаря — это как бы прообраз будущего мирового соединения человечества — конечной цели мирового исторического процесса. Великий инквизитор советует Христу: «Приняв меч и порфиру Кесаря, основал бы всемирное царство и дал бы всемирный покой» (IX, 255). Разрешение социальной проблемы, вековых исторических противоречий человечества проецируется в буду-

щее, в мировое государство великого инквизитора, представляющее как бы завершение древнеримского государства. Структура этого государства — иерархическая. В основу его положен строго аристократический принцип. Правит всей массой граждан этого государства меньшинство избранных, некая элита первосвященников — преемников императоров Древнего Рима. Это избранное меньшинство — «сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» (IX, 257).

Для этой концепции характерно, с одной стороны, крайнее презрение к массе, к человеку вообще, к самой человеческой природе.

Через весь рассказ великого инквизитора повторно проходят эпитеты, прилагаемые к людям: «слабосильные», «бунтовщики». Масса повторно определяется как «стадо». Человечество в характеристике великого инквизитора — «буйное тысячемиллионное стадо». Проецируемая в будущее организация мирового объединения человечества называется «муравейником». Но, с другой стороны, политика правящего меньшинства в отношении массы является своеобразной заботой о ней. Основой этой политики, как и у Петра Верховенского в «Бесах», является социальная демагогия. Великий инквизитор претендует на радикальное разрешение социального вопроса. На первом месте его социальной программы стоит вопрос о хлебе для всего человечества ««Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!» — вот что напишут на знамени, которое воздвигнут против тебя и которым разрушится храм твой» (IX, 250). И правящее меньшинство в государстве великого инквизитора прежде всего разрешает этот капитальный для них вопрос. Великий инквизитор иронически говорит: «Получая от нас хлебы, конечно, они ясно будут видеть, что мы их же хлебы, их же руками добытые, берем у них, чтобы им раздать, безо всякого чуда, увидят, что не обратили мы кам-

ни в хлебы, но воистину более, чем самому хлебу, рады они будут тому, что получают его из рук наших!» (IX, 256).

Сходство системы великого инквизитора с идеями Верховенского выражается и в том, что в этой системе правящее меньшинство налагает свою полную опеку на все проявления духовной жизни масс и каждого отдельного индивида, на все проявления интимной и частной жизни этого индивида. Больше того. Великий инквизитор говорит Христу о непреложной необходимости для высшей власти овладеть совестью людей. «И не будет у них никаких от нас тайн. Мы будем позволять или запрещать им жить с их женами и любовницами, иметь или не иметь детей,— все судя по их послушанию, — и они будут нам покоряться с весельем и радостью» (IX, 257). С непоколебимой уверенностью инквизитор утверждает, что в его государстве будет обеспечено, наконец, счастье масс, счастье всего человечества. «Будет тысяча миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» (IX, 257). Государство великого инквизитора построено на рабстве, на самой утонченной и высокой форме рабства. Инициатор этого государства утверждает, что свобода несовместима с человеческой природой.

Опять-таки, как и в системе Верховенского, в социальной системе великого инквизитора резко бросается в глаза сходство с социально-политической системой фашизма. Поразительно, что свою систему великий инквизитор, противополагая ее учению Христа, мыслит как замену социализма.

Здесь снова необходимы оговорки, как и при анализе политической системы Верховенского. Мы не собираемся модернизировать Достоевского и прямо квалифицировать систему мыслей великого инквизитора как фашистскую. Это было бы антиисторично. Но читателю невозможно отделаться от впечатления удивительного сходства социальных

существенных черт этих систем. Конечно, для глубокой и верной оценки «Легенды о великом инквизиторе» ее необходимо рассматривать в общем контексте мысли Достоевского как в данном романе, так и в предшествующих произведениях. Социальный вопрос и неизбежно вытекающая из него идея социализма, как известно, исключительно волновали Достоевского. Замечательно в этой связи одно место в романе «Подросток». По поводу речей Макара Ивановича Аркадий вспоминает о коммунизме. «Макар Иванович! — прервал я его вдруг, сам разгорячась без всякой меры (и я помню тот вечер): — да ведь вы коммунизм, решительный коммунизм, коли так, проповедуете! И, так как он решительно ничего не знал про коммунистическое учение, да и самое слово в первый раз услыхал, то я тут же стал ему излагать все, что знал на эту тему. Признаюсь, я знал мало и сбивчиво, да и теперь не совсем компетентен; но что знал, то изложил с величайшим жаром, несмотря ни на что. До сих пор вспоминаю с удовольствием о чрезвычайном впечатлении, которое я произвел на старика. Это было даже не впечатление, а почти потрясение» (VIII, 325—326). В «Братьях Карамазовых» социальный вопрос и проблема его разрешения поставлена еще острее и шире, чем в «Подростке». Достоевский с исключительной чуткостью воспринимает социальные противоречия эпохи и ставит важнейшие вопросы о некоторых тенденциях исторического хода вещей, хотя будущее и пути к нему и облекаются у писателя в фантастическую оболочку, в форму своеобразной социальной утопии.

Одна из этих утопий — «Легенда о великом инквизиторе». В ней мы видим воплощение мысли Достоевского о социализме как развитии римской идеи.

Старец Зосима и его последователи выдвигают другую социальную утопию, противоположную утопии великого

инквизитора. Далек общественно-политический идеал старца Зосимы и от реальной исторической православной церкви. Через его «беседы и поучения» проходит лейтмотивом идея коллективизма, человеческого единения, человеческой целостности.

С наибольшей отчетливостью эта идея высказана в главе «Таинственный посетитель». «Повсеместно ныне ум человеческий начинает насмешливо не понимать, что истинное обеспечение лица состоит не в личном уединенном его усилии, а в людской общей целостности. Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как неестественно отделились один от другого» (IX, 299). В системе старца Зосимы основой такого единения, основой равенства и братства признается не внешнее принуждение, но личное достоинство человека, акт свободной любви к другому человеку и ко всему живому. «Лишь в человеческом духовном достоинстве равенство, и сие поймут лишь у нас. Были бы братья, будет и братство, а раньше братства никогда не разделятся» (IX, 311). Глубокое уважение к человеку и его личности, признание ее безусловной ценности — пафос концепции старца Зосимы.

Для точки зрения Достоевского, поскольку она выражена в художественном целом «Братьев Карамазовых», важно самое соотношение концепции «Русского инока» и концепции «Легенды о великом инквизиторе». Обе эти концепции имеют в виду одну цель: разрешение социального вопроса, разрешение вековых загадок и противоречий человечества. Между ними есть явные точки сходства. Так, и та и другая говорят о человеческом счастии. Старец Зосима проповедует жизнь-веселие, жизнь-рай. «Да, мы заставим их,— говорит великий инквизитор Христу,— работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь, как детскую игру, с детскими песнями, хором, с невинными плясками»

(IX, 256). По поводу предсказания апокалипсиса о том, «что опозорена будет блудница», великий инквизитор заявляет: «Но я тогда встану и укажу тебе на тысячи миллионов счастливых младенцев, не знающих греха» (IX, 257). Но при сходстве этих концепций они в то же время полярно противоположны. Один и тот же мир отражается как бы в двух разных зеркалах: в чистом, на взгляд Достоевского, зеркале концепции старца Зосимы и в кривом зеркале концепции великого инквизитора. «Легенда о великом инквизиторе» явно пародирует «Русского инока». Признанию свободы человека у старца Зосимы соответствует признание человека рабом у великого инквизитора. Уважению к достоинству человека у старца Зосимы соответствует презрение к человеку как слабосильному существу, как ничтожеству у великого инквизитора.

«Братья Карамазовы», как уже говорилось, не только роман социальный, но и, как предшествующие философские романы, роман сугубо психологический, роман познания и самопознания человека в широком смысле слова. На последнем делается особое ударение. Оно дается здесь в ряде исповедей: «Исповедь горячего сердца» Мити, исповедь Ивана Карамазова (главы: «Братья знакомятся», «Бунт», «Великий инквизитор»), исповедь Смердякова (три свидания Ивана Карамазова со Смердяковым). Все более или менее значительные диалоги этого романа также представляют из себя своеобразные исповеди. Таковы, например, диалоги Алеши и Лизы Хохлаковой («Сговор», «Бесенок»), полные интимнейших признаний. В романе «Братья Карамазовы» более, чем в других романах Достоевского, очевидно стремление автора выявить подспудное, скрытое, подсознательное в человеческой психике, ее коренные противоречия. И в этом психологическом плане романа магистральной его темой является новая вариация темы преступления и наказания.

Интрига романа, имеющая своей осью убийство Федора Павловича, этот резко выраженный детектив, только оттеняет и заостряет углубленную психологическую трактовку темы преступления и суда. И опять-таки в «Братьях Карамазовых», как в «Преступлении и наказании» и в «Идиоте», смысл понятия «преступление» чрезвычайно широк и емок. Материально-осязательные границы преступления в убийстве старика Карамазова дают возможность Достоевскому снова развернуть целую гамму душевных стимулов, которые, находясь на огромной дистанции от таких фактов, как убийство, стоят, однако, в одном моральном ряду с ним и ведут в пределе к таким же результатам. Дело здесь не только в том, что Митя несет реальную ответственность за убийство, которое совершает Смердяков. Митя хотел убить отца и ясно сознает свою ответственность за это. Но Иван еще интенсивнее, чем Митя, желал смерти отца, и при всем отвращении к «извергу», каковым он считает Митю, при всем отвращении к самому убийству должен осознать свою вину в этом деле, ответственность за свои отношения со Смердяковым, за разговоры с ним на тему о том, что «все позволено», за любопытство к тому, что может случиться ночью в доме Федора Павловича, когда отец и сын столкнутся лбами из-за женщины и трех тысяч. Иван, юридически ни в какой мере не являющийся соумышленником Смердякова, в действительности все же осознает себя, хотя и неясно, таковым.

Тема преступления и наказания, преступления и ответственности начинает звучать в романе раньше, чем совершается самый факт убийства Федора Павловича. Уже в разделе «Русский инок», в автобиографии старца Зосимы, звучит тема убийства. Затем эта тема проходит в главе «Таинственный посетитель». «Таинственный посетитель», много лет назад убивший любимую женщину, после тяжелой душевной борьбы, совершив внутренний суд над собой,

решается на публичное признание в своем преступлении. Но в противоречии с этим решением он намеревается убить того, кому поведал свою тайну. Только победив себя, он приносит покаяние. Эта глава является как бы прообразом того, что проявится в истории убийства старика Карамазова и в судьбе его сыновей, в особенности Мити.

В другом аспекте тема преступления и ответственности рассматривается в книге «Неуместное собрание», в которой идет спор о церковно-общественном суде. Смысл церковно-общественного суда, как его понимает старец Зосима и его сторонники, заключается в том, чтобы изъять преступление из-под чисто механической кары закона, вызвать в преступнике сознание ответственности, создать предпосылки для совершения им внутреннего суда над собой. Старец Зосима противополагает русского преступника преступнику на Западе. Русский преступник, по его мысли,— верующий, сознающий «закон Христов», открываемый им в законе собственной совести. «Иностранный преступник, говорят, редко раскаивается, ибо самые даже современные учения утверждают его в мысли, что преступление его не есть преступление, а лишь восстание против несправедливо угнетающей силы» (IX, ·67). Однако роман свидетельствует, что не только «иностранный преступник» склонен к отрицанию самого понятия преступления и следовательно, к полному отрицанию ответственности за него. В равной мере отрицание ответственности имеет место и в России. К этому выводу неотвратимо ведет логический ход мыслей. Не случайно жертвой убийства в «Братьях Карамазовых», как в «Преступлении и наказании» в лице старухи, Достоевский делает Федора Павловича,— существо, вызывающее отвращение, «нравственное омерзение». «Зачем живет такой человек?» Этот вопрос стоит уже в одной из первых книг романа. Но особенно важен в этой связи один из разделов речи защит-

ника в последней книге романа (глава «Прелюбодей мысли»). Отец, согласно логике защитника, это не только родивший, но и воспитавший. Федор Павлович, видимо, не имеет никаких данных и никакого морального права называться отцом. Может ли Дмитрий Карамазов обвиняться в отцеубийстве? Выводы защитника кажутся логически неотразимыми. Такому отрицанию ответственности за преступления Достоевский противополагает ответственность всех и каждого за убийство старика Карамазова, остроту морального сознания и самосознания старца Зосимы и Алеши. «Преступление» в контексте романа неотделимо связано с его противоположным полюсом — «праведностью».

«Братья Карамазовы» явно разделяются на две части двумя событиями, поистине водораздельными: одно из этих событий — убийство Федора Павловича, другое — смерть старца Зосимы. Именно оба эти события, почти совпадающие по времени, создают решающий кризис в судьбе трех братьев Карамазовых. Глава «Тлетворный дух», описывающая глубокий духовный кризис Алеши, образует явное тематическое соответствие драме Мити и Ивана, так или иначе причастных к смерти отца. Рассказывая в своей автобиографии о том, как «таинственный посетитель» публично признался в совершенном им убийстве, старец Зосима сообщает: «Но весь город восстал на меня, когда похоронили его, и даже принимать меня перестали. Правда, некоторые, вначале немногие, а потом все больше и больше стали веровать в истину его показаний и очень начали посещать меня и расспрашивать с большим любопытством и радостью: ибо любит человек падение праведного и позор его» (IX, 308).

Мысль, что «любит человек падение праведного и позор его», является одним из лейтмотивов романа. В главе «Тлетворный дух», изображая злорадство монахов по поводу быстрого разложения тела умершего старца, передавая их

злобные слова: «предупредил естество», Достоевский снова напоминает читателю о словах из автобиографии Зосимы. «Неверующие возрадовались, а что до верующих, то нашлись иные из них возрадовавшиеся даже более самих неверующих, ибо «любят люди падение праведного и позор его», как изрек сам покойный старец в одном из поучений своих». Автор-рассказчик далее полнее освещает, что именно волновало монахов в таком самом обыкновенном обстоятельстве. «Никому-то, например, он не сделал вреда, но вот: «Зачем-де его считают столь святым?» И один лишь сей вопрос, повторяясь, постепенно породил, наконец, целую бездну самой ненасытной злобы» (X, 9). Этот мотив любви к «падению праведного» живет и дальше. Ракитин, пользуясь душевным смятением Алеши, ведет его к Грушеньке, чтобы «стащить с него ряску». Рассказчик указывает, что одной из целей такого поступка Ракитина было «увидеть позор праведника» и, вероятно, «падение» Алеши «из святых во грешники», чем он уже заранее упивался». Мотив любви к «падению праведного» продолжает дальше существовать в трансформированном виде и в напряженном интересе, любви людей к «преступлению». В главе «Бесенок» Лиза Хохлакова в диалоге с Алешей говорит ему: «... Послушайте, теперь вашего брата судят за то, что он отца убил и все любят, что он отца убил. — Любят, что отца убил? — Любят, все любят! Все говорят, что это ужасно, но про себя ужасно любят. Я первая люблю» (X, 249). В том же диалоге мы слышим и такие суждения от самого Алеши: «Есть минуты, когда люди любят преступление, — задумчиво проговорил Алеша» (X, 249). И Лиза Хохлакова ему вторит: «Да, да! Вы мою мысль сказали, любят, все любят, и всегда любят, а не то что «минуты». Знаете, в этом все как будто когда-то условились лгать и все с тех пор лгут. Все говорят, что ненавидят дурное, а про себя все его любят» (X, 249).

С этим интересом к преступлению, к разрушению у Достоевского связывается и мотив саморазрушения. В книге «Мальчики», в главе «Коля Красоткин», рассказывается, как этот мальчик из любопытства пролежал на рельсах под проходящим над ним поездом и остался невредим. Лиза Хохлакова в главе «Бесенок» заявляет: «Я хочу себя разрушить. Тут есть один мальчик, он под рельсами пролежал, когда над ним вагоны ехали. Счастливец!» (X, 249). Эти мотивы — преступления, вины, суда и ответственности, любви к «падению праведного», любопытства и любви к преступлению, страсти к разрушению и саморазрушению — связываются в ходе романа в единый тематический комплекс. В развертывании этого комплекса соотношение «преступления» и «праведности» играет особую роль. Отец Ферапонт, закоренелый и самый опасный враг старца Зосимы, в исступленном стремлении к святости достигает невиданных результатов в победе над своей плотью, в отречении от желаний, в своих монашеских «подвигах», в своих необычайных постах. «Вот кто праведен! Вот кто свят!» — раздаются восклицания толпы монахов и верующих после его юродствующих выпадов в келье старца Зосимы и на скитском дворе. Но именно к отцу Ферапонту больше всего применимы слова рассказчика: «Полны самой ненасытимой злобы». Он неистово завидует славе старца Зосимы и больше всего желает «падения праведного». Путь отца Ферапонта — это последовательный путь уединения, путь крайнего ущемления личности и исступленного самоутверждения. Переживания отца Ферапонта объединены под общей рубрикой «Надрывы» с переживаниями Катерины Ивановны и с переживаниями штабс-капитана Снегирева-«мочалки». Это тематически объединяющее заглавие указывает прежде всего на глубокое внутреннее подобие некоторых сторон характера всех этих персонажей при большом несходстве судьбы каждого из них.

Катерина Ивановна при всем своем исступленном великодушии, благородстве и своеобразной «праведности», при неистовом стремлении делать только добро своему оскорбителю Мите полна отвращения и ненасытимой ненависти к «извергу». И эта ненависть, выступающая в душевном надрыве, как любовь,— результат опять-таки крайнего ущемления личности в минуту роковой встречи с Дмитрием Карамазовым, когда молоденькая институтка пришла к разгульному офицеру вечером на квартиру, чтобы спасти своего отца. Великодушие и благородство Катерины Ивановны имеет в основе, как святость отца Ферапонта, исступленное самоутверждение. Моральная высота Катерины Ивановны неотделима от ее неистощимой злобы.

Книга «Надрывы» объединяет не только отца Ферапонта и Катерину Ивановну, но и штабс-капитана Снегирева-«мочалку» и его сына Илюшу. Какое место в развертывании темы преступления занимает судьба Снегирева и его сынишки? Эти люди — жертвы «карамазовского безудержа», разгула страстей Мити. Это — иллюстрация глубины его морального падения. Неизбежно возникает вопрос: в чем «преступление» Мити? В желании смерти отца или в надругательстве над жалким бедняком, отставным штабс-капитаном, надругательстве, послужившем источником настоящей трагедии для его сынишки. Но штабс-капитан связан с Катериной Ивановной не только как жертва карамазовского неистовства, но и в том, что ущемление личности является и его основным переживанием, как оно же является и переживанием Илюши, остро до болезненности воспринимающего унижение отца, унижение своей семьи. Острое ощущение унижения, крайнего ущемления своей личности заставляет штабс-капитана в ожесточенной борьбе за свое «я» принимать образ шута, юродствовать, как отец Ферапонт, ломать себя, как Катерина Ивановна, переживать своеобразный «надрыв».

Итак, развертывание темы «преступления» и ответственности, «преступления» и суда в «Братьях Карамазовых» не дает возможности установить точные моральные границы «преступления», даже тогда и там, где налицо его ясные юридические признаки, как в случае убийства человека. Нет возможности установить моральные границы «преступления» ввиду многообразия форм тех человеческих переживаний и душевных стимулов, которые при своей реализации в пределе неизбежно ведут к «преступлению». Убийство Федора Павловича имеет своей причиной не только намерения Мити и составленный Смердяковым план убийства и ограбления, но ряд других более глубоких моральных предпосылок; оно связано многообразными моральными корнями с переживаниями и действиями ряда других персонажей, с переживаниями людей, не имеющих никакого прямого отношения к убийству старика Карамазова. Моральные предпосылки для убийства Федора Павловича заключаются в потенциале ненасытной злобы, заключенной в душах многих; эти моральные предпосылки — в той «любви к преступлению», о которой говорит Лиза Хохлакова. Нет точных границ «преступления», но нет и точных границ «добра» и «зла». Дошедший до глубины морального падения «изверг» Дмитрий Карамазов и «тварь» и «гетера» Грушенька, быть может, ближе к истинному «добру», чем чистая и благородная Катерина Ивановна, и во всяком случае ближе, чем «подвижник» отец Ферапонт. Отсутствие ясных границ «преступления» и «греха», «добра» и «зла», «морального» и «аморального» делает невозможным, по мысли Достоевского, для существовавшего тогда государственного суда сколько-нибудь глубокое и справедливое рассмотрение дела. Книги «Предварительное следствие» и «Судебная ошибка» — это и показывают. Отсюда и вытекает самая тесная логическая связь рассуждений о церковно-общественном суде в начале

романа и картиной суда над Митей в конце его. По своему смыслу сцена суда над Митей напрашивается на сопоставление с соответствующей сценой суда над Катюшей Масловой.

Мысль Достоевского об отсутствии ясных границ преступления, вины и ответственности отнюдь не содержит, однако, морального релятивизма. Нахождение глубоких корней преступления того или иного индивида во всеобщей жизни людей, человечества ведет писателя, напротив, к утверждению всеобщей моральной ответственности. В этом отношении чрезвычайно важен раздел из «Бесед и поучений старца Зосимы» под названием: «Можно ли быть судьей себе подобных? О вере до конца». Знаменательны слова, стоящие в начале раздела: «Помни особенно, что не можешь ничьим судиею быти. Ибо не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий пред ним, и что он-то за преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват» (IX, 311). По мысли старца Зосимы, каждый человек виновен перед всеми «за всех и за вся». «Бегите, дети, сего уныния! Одно тут спасение себе: возьми себя и сделай себя же ответчиком за весь грех людской. Друг, да ведь это и вправду так, ибо чуть только сделаешь себя за всех и за все ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват» (IX, 315).

В романе «Братья Карамазовы» проходит в качестве основной магистральной не только тема преступления и суда, но и распада души. Последняя связана с тем планом самопознания, который проходит в многочисленных исповедях и признаниях героев. Это та же тема уединения, которая, как мы видели, проходит через все творчество Достоевского, начиная с «Записок из подполья» и даже раньше — с «Хозяйки». Теме уединения и распада души противоречит

на всем протяжении романа тема любви, любви к человеку и человечеству. По поводу слов мадам Хохлаковой, что неблагодарность людей способна сразу расхолодить ее деятельную любовь к человечеству, старец Зосима приводит признание одного доктора. «Он говорил так же откровенно, как вы, хотя и шутя, но скорбно шутя; я, говорит, люблю человечество, но дивлюсь на себя самого: чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц. В мечтах я нередко, говорит, доходил до странных помыслов о служении человечеству и, может быть, действительно пошел бы на крест за людей, если бы это вдруг как-нибудь потребовалось, а между тем я двух дней не в состоянии прожить ни с кем в одной комнате, о чем знаю из опыта. Чуть он близко от меня, и вот уж его личность давит мое самолюбие и стесняет мою свободу. В одни сутки я могу даже лучшего человека возненавидеть: одного за то, что он долго ест за обедом, другого за то, что у него насморк, и он беспрерывно сморкается. Я, говорит, становлюсь врагом людей, чуть-чуть лишь те ко мне прикоснутся. Зато всегда так происходило, что чем более я ненавидел людей в частности, тем пламеннее становилась любовь моя к человечеству вообще» (IX, 59).

Здесь Достоевский снова акцентирует те коренные противоречия человеческих переживаний, которые были предметом его внимания еще в образе Версилова. В этих противоречиях снова та же антиномия социального и антисоциального в человеке, которая становится коренной проблемой писателя со времени «Записок из мертвого дома». С этими противоречиями человеческих переживаний и отношений людей друг к другу связана и тема лжи и «надрыва». «Главное, убегайте лжи, всякой лжи, лжи себе самой в особенности,— говорит Зосима Хохлаковой,— наблюдайте свою ложь и вглядывайтесь в нее каждый час, каждую

минуту» (IX, 59). Прослеживая различные формы уединения, обособления, накопления злобы в человеке, накопления антисоциального чувства в нем, Достоевский, в частности, останавливается на тесной связи всех этих явлений с внешней и, главное, внутренней ложью. Эта связь с наибольшей отчетливостью прослежена в фигуре Федора Павловича. В этой фигуре поражает особый излом души, особая форма внутреннего распада. Рассказывая в разделе «Третий сын Алеша» о том, как Федор Павлович под влиянием коньяка расчувствовался в разговоре со своим младшим сыном, писатель заключает: «И он даже расхныкался. Он был сентиментален. Он был зол и сентиментален». В разделе «Старый шут» старец Зосима на вопрос отца Карамазова, что ему делать, отвечает: «...А главное, самое главное,— не лгите... Главное, самому себе не лгите...» (IX, 45). С другой стороны, Зосима указывает Федору Павловичу: «А главное — не стыдитесь столь самого себя, ибо от сего лишь все и выходит» (IX, 45). И для Федора Павловича, как для многих других героев Достоевского, одним из основных постоянных его переживаний является чувство крайнего ущемления своего «я». В одном месте рассказчик замечает, что старик Карамазов, как бывший приживальщик, был человеком тонким на всякую обиду. Но это постоянное ощущение ущемления своей личности в поисках возмещения и неистовом самоутверждении принимает у Федора Павловича извращенные формы. «Действительно, Федор Павлович всю жизнь свою любил представляться, вдруг проиграть пред вами какую-нибудь неожиданную роль, и, главное, безо всякой иногда надобности, даже в прямой ущерб себе...» (IX, 13). После того, как первая супруга Федора Павловича, Аделаида Ивановна, его бросила, он «ездил чуть не по всей губернии и слезно жаловался всем и каждому на покинувшую его Аделаиду Ивановну, причем сообщал такие подробности, которые

слишком бы стыдно было сообщать супругу о своей брачной жизни» (IX, 11). Когда генеральша, родственница второй жены старика, приезжает в его дом за его младшими детьми и закатывает ему две звонкие пощечины, Федор Павлович «о полученных... пощечинах сам ездил рассказывать по всему городу» (IX, 16—17).

Поразительно в Федоре Павловиче то, что он сознательно, так сказать, принципиально идет по пути порока не только в силу чрезмерности своего сладострастия, но как бы в силу какой-то своеобразной полемики с «добром», в силу отталкивания от какой-то высшей нормы, от «праведности» и «святости». В переживаниях Федора Павловича есть много сходного с переживаниями князя Валковского из «Униженных и оскорбленных». Его аморализм вовсе не есть равнодушие и безразличие к морали, но ожесточенная борьба с моралью, со всем тем, что признается «святым». Это антиморализм, а не аморализм. Самое сознание существования какой-то «святыни» вызывает в нем злобу, за которой скрывается смутное ощущение своей собственной несостоятельности, отрицание самого себя, то, что старец Зосима называет «стыд самого себя». Бесстыдство Федора Павловича, его цинизм, не просто служение пороку, но аффектация служения пороку. По существу это скрытое и скрываемое признание силы противоположного. С этой точки зрения характерным является изображение мотивов появления Федора Павловича в тот момент, когда он после скандала в келье старца Зосимы, решительно заявив Миусову, что не пойдет на обед к игумену, вдруг меняет решение и идет туда для нового скандала. «Ему захотелось всем отомстить за собственные пакости. Вспомнил он вдруг теперь кстати, как когда-то, еще прежде, спросили его раз: «За что вы такого-то так ненавидите?» И он ответил тогда, к припадке своего шутовского бесстыдства: «А вот за что: он, правда, мне ничего не сделал, но зато я сделал ему одну

бессовестнейшую пакость, и только что сделал, тотчас же за то и возненавидел его». Припомнив это теперь, он тихо и злобно усмехнулся в минутном раздумье. Глаза его сверкнули и даже губы затряслись. «А коль начал, так и кончить», — решил он вдруг. Сокровеннейшее ощущение его в этот миг можно было бы выразить такими словами: «Ведь уж теперь себя не реабилитируешь, так давай-ка я им еще наплюю до бесстыдства: не стыжусь, дескать, вас, да и только!» (IX, 88). Духовный распад в Федоре Павловиче выражается в том, что его извращенное самоутверждение, его бесстыдное шутовство есть по существу самоотрицание, не осознаваемое им самим.

Но Достоевский показывает духовный распад личности не только на путях аффектированного следования пороку, но и добродетели. Самое страшное в судьбе отца Ферапонта в том, что здесь не попирание святыни, как у Федора Павловича, но, напротив, апофеоз святыни вызывает непомерную злобу и отчуждение от других, является также самоутверждением, принимающим опять-таки извращенные формы. Юродствующее самоуничижение отца Ферапонта («поган есмь, а не свят»), самоуничижение паче гордости есть более страшное явление, чем аффектированное служение пороку Федора Павловича, ибо за ним только чувствуется обнаженное, безмерное самоупоение, упоение своим «подвижничеством», своим «я». Близок к этой форме духовного распада исступленного и извращенного самоутверждения духовный распад у Катерины Ивановны, у которой ее преданность добру возникает также на почве ущемления личности и рождает злобу и ненависть, мучительство других и самомучительство. И «добродетель» Катерины Ивановны есть утонченная и вместе с тем извращенная форма самоутверждения и, следовательно, отчуждения от других. («Она добродетель свою любит, а не меня», — говорит о ней Иван Карамазов). Правда, у Катерины Ивановны есть тай-

ное сознание своей неправоты, недовольство собою, страстное самоотрицание.

Достоевский, рисуя самые разнообразные формы извращенного самоутверждения, формы духовного распада личности, и в этом романе выдвигает момент неизбежности человеческого уединения как этапа на пути к человеческому единству.

В главе «Таинственный посетитель» передается беседа Зосимы с его таинственным гостем. «Раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братство, — говорит Зосиме его гость. — Никогда люди никакою наукою и никакою выгодой не сумеют безобидно разделиться в собственности своей и в правах своих. Все будет для каждого мало и все будут роптать, завидовать и истреблять друг друга. Вы спрашиваете, когда сие сбудется. Сбудется, но сначала должен заключиться период человеческого уединения». — «Какого это уединения?» — спрашиваю его. — «А такого, какое теперь везде царствует, и особенно в нашем веке, но не заключился еще весь и не пришел еще срок ему. Ибо всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит изо всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное самоубийство, ибо вместо полноты определения существа своего впадают в совершенное уединение» (IX, 299).

Наиболее глубокие и сложные формы духовного распада личности, человеческого уединения представлены в сюжетной линии «Иван — Смердяков». Эти персонажи внутренне связаны друг с другом. «Вы убили»,— говорит Смердяков Ивану Карамазову во время третьего и последнего свидания с ним. «Вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил» (IX, 288). Образ Ивана Карамазова является дальнейшим продолжением и разви-

тием тематической линии, идущей от Раскольникова, через Ипполита и Кириллова, линии богоборчества, духовного бунта. Перед нами совершенно новый, своеобразно и богато разработанный вариант той же самой темы. В Иване так же, как в Раскольникове и Кириллове, налицо огромная высота морального сознания. Она проявляется в особенности в его чуткости к страданию «деток», в его нежелании строить мировую гармонию на слезах хотя бы одного замученного ребенка. Но именно вследствие этой высоты Иван, как и Раскольников, приходит к глубокому отрицанию, к «неприятию мира», к оправданию преступления. Но рядом с этой высотой писатель отмечает в своем герое необычайную замкнутость и неясность внутреннего облика. «Иван — сфинкс», «Иван — могила», — говорит о нем Дмитрий Карамазов. С повышенной моральной требовательностью у Ивана совмещается его необычайная уживчивость, его странная терпимость ко всем безобразиям отца. «И вот молодой человек поселяется в доме такого отца, живет с ним месяц и другой, и оба они уживаются как не надо лучше». (IX, 19). Иван приобретает даже влияние на своего отца. Писатель подчеркивает внутреннее сходство отца и сына, Ивана и Федора Павловича. «Вы, как Федор Павлович, наиболее-с, из всех детей наиболее на него похожи вышли, с одной с ними душой-с» (X, 297), — говорит Смердяков Ивану во время третьего и последнего свидания с ним.

Но при этом явном сходстве по крови, при этой уживчивости с отцом тем резче выделяется ненависть и отвращение к нему Ивана. Этой ненавистью одержим Иван и к своему брату Дмитрию. «Один гад съест другую гадину», — вот первая реакция Ивана на сцену избиения Дмитрием Федора Павловича. Достоевский выдвигает эту неумолимую контроверзу: родной сын и брат исступленно ненавидит отца и брата. Глубокий внутренний распад Ивана наиболее остро выражается в том, что чем сильнее он желает

смерти отца, тем неистовее ненавидит брата Дмитрия как предполагаемого убийцу Федора Павловича, как «изверга». Достоевский показывает даже нарастание этой ненависти. В истории «семейки» Карамазовых писатель рисует, как само естество восстает против себя самого, как переходит оно в «противоестественное». Высота морального сознания приводит Ивана Карамазова к самым радикальным теоретическим выводам, к радикальному беспощадному отрицанию. Столь же страстно утверждается им непреложная необходимость «нравственного миропорядка», сколько и непреложная очевидность отсутствия его. Из этой неразрешимой апории вытекает исступленное оправдание Иваном преступления во всех его формах, оправдание всех агрессивных акций человека, принципиальное оправдание «пролития крови по совести», как у Раскольникова.

Миусов в книге «Неуместное собрание» так формулирует теоретические выводы Ивана: «...такого закона природы: чтобы человек любил человечество — не существует вовсе, и что если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие» (IX, 71). Иван в своей исповеди перед Алешей признается ему: «...я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних». (IX, 234). И далее Иван прибавляет: «Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое,— пропала любовь».

Глава «Бунт» служит яркой иллюстрацией острого социального чувства героя, требующего отчета за все жертвы мирового исторического процесса, искупления всех страданий, в особенности страданий «деток». В этой главе Иван — преемник бунта Прометея и байроновского Каина, являющихся поэтическим символом страдающего и борющегося человечества. Но Иван в то же время доходит до крайних

антисоциальных выводов. Он считает веру в личное бессмертие, т. е. эгоизм, проецированный в вечность и бесконечность, единственным стимулом всякой моральной деятельности человека, больше того — единственным стимулом всякой жизнедеятельности человека. Миусов так формулирует эти выводы мысли Ивана: «...уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено, даже антропофагия».

Неразрешимые противоречия мысли Ивана, срастаясь с неудержимым процессом распада его личности, ростом антисоциального в нем, стихийно толкают Ивана к Смердякову. Поразительны взаимоотношения этих двух персонажей. Смердяков — побочный сын Федора Павловича, следовательно, — сводный брат Ивана. Их соединяют чисто биологические узы. Непобедимое гнетущее отвращение к Смердякову владеет Иваном. Об этом с особенной силой рассказывает глава «С умным человеком и поговорить любопытно». Иван Федорович после исповеди перед Алешей возвращается в дом отца. «Но, странное дело, на него напала вдруг тоска нестерпимая и, главное, с каждым шагом, по мере приближения к дому, все более и более нараставшая. Не в тоске была странность, а в том, что Иван Федорович никак не мог определить, в чем тоска состояла» (IX, 262). Иван в конце концов осознает, что причина этой «нестерпимой тоски» — Смердяков. И далее писатель прибавляет, что Иван «даже начал сам замечать эту нараставшую почти ненависть к этому существу». После убийства Федора Павловича в своих беседах со Смердяковым Иван также полон омерзения к нему. Так, во второй свой визит к нему Иван обзывает Смердякова «смердящей шельмой». Несмотря на это отвращение и омерзение, у Ивана непреодолимое любопытство и влечение к Смердякову. Оно начи-

нается с приезда Ивана в дом Федора Павловича, с «философских разговоров» со Смердяковым на тему о том, что «все позволено». Но это влечение продолжается и тогда, когда Иван осознает свою нарастающую ненависть к этому существу. Иван ненавидит в Смердякове какую-то пародию на выводы своей мысли, видит в сводном брате свое собственное духовное детище, кривое зеркало самого себя. Трагический пафос мыслей Ивана порождает лакейские выводы Смердякова и его действие — убийство в целях грабежа. Вся неотразимая фатальность отношений Ивана к Смердякову заключается в том, что этот последний, будучи физическим порождением Федора Павловича, является духовным порождением Ивана и что Иван при всем своем отвращении к отцу и «карамазовщине» не может выйти из ее круга. Глубокое одиночество и безумие Ивана — результат процесса его уединения, процесса распада его личности.

Другая, не менее острая форма распада представлена в фигуре Смердякова. Тема социального распада, осложненная темой духовного распада, у Достоевского сочетается с темой и биологического распада, которая с наибольшей наглядностью представлена в судьбе Смердякова. В этом существе, порождении сладострастника и юродивой, подчеркнуто его внешнее безобразие, соответствующее крайнему внутреннему моральному безобразию. С его образом неотрывно ассоциируется вся история его происхождения, его мать, юродивая Лизавета Смердящая, ростом «двух аршин с малым», с «неподвижным и неприятным» взглядом, «ходившая всю жизнь, и летом, и зимой, босая и в одной посконной рубахе», с курчавыми, как у барана, волосами «в виде огромной шапки», спавшая «всегда на земле и в грязи» (IX, 99). С образом Смердякова неотрывно ассоциируется факт его появления на свет от случайной встречи извращенно-похотливого пьяного барина с безобразной юродивой где-то в осеннюю ночь на пустынном огороде.

Наконец, самая фамилия — Смердяков, фатально напоминающая о его матери Лизавете Смердящей, довершает выразительную характеристику его духовного облика, как какого-то ублюдка, «игры природы», пасынка и выкидыша природы. Биологический распад, срастающийся с социальным распадом, проявляется в Смердякове в его враждебности к своим братьям по крови и к своему отцу, в отвращении ко всяким напоминаниям о своей матери, которых он не может выносить без содрогания. Антисоциальное в Смердякове достигает своего крайнего выражения. Он не чувствует никакой живой симпатии не только к людям, но ни к чему живому. «В детстве он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией» (IX, 125). Духовный распад Смердякова достигает своей высшей точки не только в полной отчужденности от людей, от всего живого, но в его сознательном отчуждении и враждебности к родине. «Я всю Россию ненавижу, Мария Кондратьевна» (IX, 223),— признается он дочери соседки старика Карамазова, бывшей горничной. Смердяков сожалеет, что в 1812 году французы не покорили Россию: «...Умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с» (IX, 223).

Одна черта в Смердякове приобретает в контексте романа широкий, почти символический смысл. Это его необычайная наблюдательность и своеобразный ум, заключающийся в способности поворачивать доводы разума в ту или иную сторону в зависимости от выгодности того или иного вывода, необычайная софистическая гибкость мышления при полном примитивизме психики — примитивности желаний и стремлений, явный «иезуитизм» Смердякова. Эта черта проявляется уже в главе «Контроверза», когда «заговорила Валаамова ослица», в рассуждениях Смердякова по поводу русского солдата, не пожелавшего и под угрозой пыток и смерти отказаться от своей веры. В полной мере

эта черта сказывается в рассуждениях Смердякова во втором и третьем свидании с Иваном Карамазовым. В «уме» Смердякова есть много от мышления «великого инквизитора», от духовного наследия «отцов иезуитов». В главе «Смердяков» Достоевский отмечает, что одной стороной своего существа этот персонаж соприкасается с народной стихией. Писатель в связи со Смердяковым вспоминает картину Крамского «Созерцатель», изображающую, как в лесу, «в глубочайшем уединении забредший мужичонко стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то «созерцает». Он накапливает впечатления. «Впечатления же эти ему дороги, и он, наверно, их копит, неприметно и даже не сознавая,— для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то и другое вместе. Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно и Смердяков и наверно тоже копил впечатления свои с жадностью почти сам еще не зная зачем». В Смердякове проявляется разрушительная сила, та способность дойти до конца в своем отрицании, о котором говорит князь Мышкин и о которой говорит сам писатель в статье «Влас».

В «Братьях Карамазовых» нельзя пройти мимо религиозной темы. Она присутствует и в предшествующих романах, но там сплетается с другими мотивами. Здесь она присутствует не только в таком сплетении, но и раздельно, выделяясь в особый художественно-композиционный план. В последнем романе вместе с антропологией развернута целая онтология и космология. Космос показан здесь в двух аспектах: в аспекте мировой гармонии и в аспекте распада и резкой дисгармонии. В «Беседах и поучениях старца Зосимы» вселенная раскрывается в аспекте мировой гармонии. Зосима прежде всего указывает на живую связь меж-

ду всеми частями вселенной. Повторно является в его поучениях образ океана, как символ вселенной: грандиозного целого, в котором существует вечное движение, вечный обмен, вечное соприкосновение между самыми отдаленными частями и частицами. «...Все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается» (IX, 315). Концепция старца Зосимы — Алеши это теодицея, полное оправдание сущего. «Беседы и поучения» представляют из себя гимн, дифирамб мирозданию. Прообразом для понимания мирового процесса служит у Зосимы книга Иова. Эта книга говорит о тайне мира и бога, она в понимании старца Зосимы помогает осознать значение страдания в мире и неизбежность его преодоления. «Но в том и великое, что тут тайна, — что мимо идущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды. Тут творец, как и в первые дни творения, завершая каждый день похвалою: «Хорошо то, что я сотворил», — смотрит на Иова и вновь хвалится созданием своим. А Иов, хваля господа, служит не только ему, но послужит и всему созданию его в роды и в роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был. Господи, что это за книга и какие уроки!» (IX, 288).

Старец Зосима в своем безграничном оптимизме благословляет жизнь во всех ее проявлениях, благословляет и самую смерть. «...Старое горе, великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо юной кипучей крови наступает кроткая ясная старость: благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы изо всей долгой и благословенной жизни, — а надо всем — то правда божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая!» (IX, 288).
 Человек в постижении старца Зосимы живет чувством

своей связи с бесконечным, чувством «соприкосновения мирам иным». «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и взошло все, что могло взойти, но взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и взращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее. Мыслю так» (IX, 316). Отсюда смысл человеческой жизни, назначение человека — в неустанном поддержании этой живой связи между частями вселенной, живой связи с бесконечным — в деятельной любви. Без этой любви мир неизбежно распадается. Но акт любви человека Зосимой мыслится как совершенно свободный акт. Изначальная свобода человека — основная предпосылка антропологии старца Зосимы. Даже ад Зосима понимает как внутреннее состояние человека, как «страдание о том, что нельзя больше любить». Смысл жизни человека в его возможности «любви деятельной, живой». При других условиях, условиях вневременной гармонии, «подвига не будет в любви моей, не будет и жертвы», так как не будет свободы желания и деяния человеческого. Концепция мира у старца Зосимы излагается в радостно-экстатическом тоне, она приподнята над уровнем повествования своим особым «житийным» планом. Алеша также однажды после жесточайшего кризиса своей жизни переживает состояние экстаза, состояние высокой приподнятости над всем. В этом состоянии Алеша полон чувства живой связи с бесконечным. «О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и «не стыдился исступления его». Как будто нити ото вех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным» (X, 40).

Но теодицея старца Зосимы — Алеши получила отражение и в кривом зеркале. В романе возникает совершенно

иная онтология и космология — образ разорванного, распадающегося мира. Возникает вместе с тем и совершенно иной образ человека, пародирующий антропологию старца Зосимы. Кривое зеркало концепции старца Зосимы — «Легенда о великом инквизиторе». «Русский инок» и «Легенда о великом инквизиторе» — это две борющиеся мировые силы мистериального плана «Братьев Карамазовых», тезис и антитезис.

«Легенда» в противовес «Беседам и поучениям» дает иронически-сниженный образ человека. В интерпретации инквизитора человек не выносит свободы. «Или ты забыл, что спокойствие и даже смерть человеку дороже свободного выбора в познании добра и зла!» «Говорю тебе, что нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому бы передать поскорее тот дар свободы, с которым это несчастное существо рождается» (IX, 252). Люди — «это бунтующее племя»: они — «слабосильны и бунтовщики». С точки зрения инквизитора, есть три силы, посредством которых можно навеки овладеть совестью людей. Эти силы: чудо, тайна и авторитет. Эти три «силы» в свою очередь пародируют основные положения концепции старца Зосимы.

Огромное тематическое значение в романе имеет мотив чуда. В первой книге романа, «История одной семейки», писатель впервые вводит этот мотив. Достоевский говорит об отношении реалиста к чуду. «В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры». Поэтому в концепции мира старца Зосимы «чудо», как экстраординарное событие, нарушающее закономерности мира, не играет никакой роли. Мир прекрасен и совершенен везде и всегда, если найти для него правильный угол зрения. Жизнь всегда и в каждую минуту может быть для человека раем, если он этого захочет внутренним свободным актом любви. «Великий инквизитор», напротив, выдвигает необходимость для человека внешнего «чуда», как события, поражающего вооб-

ражение. «Но ты не знал, что чуть лишь человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и бога, ибо человек ищет не столько бога, сколько чудес. И так как человек оставаться без чуда не в силах, то насоздаст себе новых чудес, уже собственных, и поклонится уже знахарскому чуду, бабьему колдовству, хотя бы он сто раз был бунтовщиком, еретиком и безбожником» (IX, 253). Мотив чуда снова всплывает в главе «Тлетворный дух», где толпа монахов и верующих требует немедленных «чудес» тотчас после смерти старца Зосимы и проявляет злорадное торжество по поводу того, что Зосима «предупредил естество». Эта глава должна была послужить подтверждением мнения инквизитора о человеке.

Мироздание, по мнению старца Зосимы, имеет в основе тайну. Но и великий инквизитор наряду с «чудом» выдвигает и «тайну» как принцип построения нового земного царства. Однако «тайна» великого инквизитора есть простой обман многомиллионных масс человечества. «Тихо умрут они, тихо угаснут во имя твое и за гробом обрящут лишь смерть. Но мы сохраним секрет и для их же счастья будем манить их наградой небесной и вечною» (IX, 257). Итак, и «тайна» великого инквизитора явно пародирует тайну старца Зосимы. Наконец, и третья «сила» великого инквизитора — авторитет, т. е. внешняя сила, внешнее принуждение пародирует мысль старца Зосимы о свободной любви как основе человеческой жизни.

Пародия на теодицею дается не только в «Легенде о великом инквизиторе». Искаженное, комически-сниженное, даже издевательское освещение тезисов старца Зосимы — Алеши проходит через всю ткань романа в различных формах и вариациях. Проблемы теодицеи мы находим, например, в рассуждениях Федора Павловича и диалогах со Смердяковым, Григорием и с сыновьями — Иваном и Алешей. Характерно, что эти богословские споры проходят

«за коньячком», т. е. в обстановке, которая еще больше подчеркивает снижение идеи. Вот рассуждение пьяного Федора Павловича об аде в разговоре с Алешей. «Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок. А я вот готов поверить в ад, только чтоб без потолка; выходит оно как будто деликатнее, просвещеннее, по-лютерански то есть. А в сущности, ведь не все ли равно: с потолком или без потолка? Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключается! Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть, и все побоку, значит, опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит, потому что если уж меня не потащат, то что ж тогда будет, где же правда на свете?» (IX, 27). Эти рассуждения нужно только сопоставить с известной проповедью Зосимы «О аде и адском огне...», чтобы увидеть пародирование тезисов старца Зосимы — Алеши в подчеркнуто материализованных представлениях об аде с потолком и крючьями.

Роман знает и другие формы пародирования патетики теодицеи старца Зосимы — Алеши. Митя Карамазов, сочувствующий вере Алеши, сам мечтающий о новом «сретении бога» на каторге в рудниках, в то же самое время находится под впечатлением естественнонаучных, материалистических идей Клода Бернара, преподанных ему Ракитиным. Митя в тюрьме излагает в наивной до комизма, косноязычной форме новую материалистическую теорию. «Вообрази себе: это там — в нервах, в голове, то есть там, в мозгу, эти нервы... (ну, черт их возьми!) есть такие этакие хвостики, у нервов этих хвостики, ну, и как только они там задрожат... то есть, видишь, я посмотрю на что-нибудь глазами, вот так, и они задрожат, хвостики-то... а как задрожат, то и является образ, и не сейчас является, а там какое-то мгновение, секунда такая пройдет, и является такой будто бы момент, то есть не момент,— черт его

дери момент,— а образ, то есть предмет, али происшествие, ну, там черт дери — вот почему я ни созерцаю, а потом мыслю... потому что хвостики, а вовсе не потому, что у меня душа и что я там какой-то образ и подобие, все это глупости. Это, брат, мне Михаил еще вчера объяснял, и меня точно обожгло. Великолепна, Алеша, эта наука! Новый человек пойдет, это-то я понимаю... А все-таки бога жалко!» (X, 255). Самым характерным является здесь то, как Митя со всей непосредственностью и прямолинейностью чувства связывает теорию нервных процессов с принципиальными выводами о мироздании, о боге и душе. Характерна также полная интеллектуальная беспомощность Мити перед вековечными проблемами вселенной при его искреннем сожалении о боге. Патетика романа — проблема бытия бога — выступает здесь в наивной, в комически-сниженной форме, отражается в кривом зеркале косноязычных рассуждений отставного армейского офицера.

Тема теодицеи выплывает еще раз в разделе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». И на этот раз концепция старца Зосимы предстает в пародийном освещении. В этой главе мы находим литературные реминисценции, которые подчеркивают ту литературную генеалогию жанра и образов «Братьев Карамазовых», на которую мы указали в начале данного раздела. «Черт» сам ссылается на «Фауста» Гете и сопоставляет себя с Мефистофелем. Но в разглагольствованиях «черта» мы слышим вариации и на темы байроновского Каина. «Да ведь ты думаешь все про нашу теперешнюю землю! Да ведь теперешняя земля, может, сама-то биллион раз повторялась; ну отживала, леденела, трескалась, рассыпалась, разлагалась на составные начала, опять вода, яже бе над твердию, потом опять комета, опять солнце, опять из солнца земля,— ведь это развитие, может, уже бесконечно раз повторяется, и все в одном и том же виде, до черточки. Скучища неприличней-

шая...» (X, 309). Представление о вселенной в этой тираде черта, то же самое, что и даваемое Люцифером Каину в сцене полета их по небесным пространствам. Только в отличие от патетики Байрона в словах черта оно звучит в сниженно-ироническом тоне.

В рассуждениях черта есть вариации и на темы «Кандида» Вольтера и «Теодицеи» Лейбница, ибо знаменитый философский роман Вольтера был ответом на указанный философский трактат знаменитого немецкого мыслителя. Известно, что одной из коренных философских идей этого трактата, которую ожесточенно высмеивает «Кандид» Вольтера, является идея о том, что «зло» лишено положительного содержания, что понятие зла есть только понятие ограничения, отсутствия чего-то и что «зло» в онтологическом плане, в сущности, нереально. На этом основывается знаменитый вывод «Теодицеи» Лейбница о том, что «наш мир есть наилучший из всех возможных миров». Рассуждение черта Достоевского о своей нереальности и своем желании реального земного воплощения представляет из себя ироническую вариацию на тезис Лейбница, и в этой острой иронии Достоевский явно смыкается с мыслью Вольтера.

У черта мы найдем также иронические вариации и на философские мотивы Декарта, Беркли, Фихте. «Je pense, donc je suis» — это я знаю наверно, остальное же все, что кругом меня, все эти миры, бог и даже сам сатана,— все это для меня не доказано, существует ли оно само по себе, или есть только одна моя эманация, последовательное развитие моего *я*, существующего довременно и единолично...» (X, 307). Так или иначе все эти вариации на тему предшествующей европейской литературы и философии касаются коренной проблемы зла и неразрывно связанной с ней проблемы теодицеи. Характерно, что в рассуждениях черта в ироническом отражении предстает не только пафос

европейской философско-идеалистической мысли, но и пафос концепции мира самого Достоевского (наиболее непосредственно в книге «Русский инок»). Мировое зло — антитезис бога, воплощаемое в мировых образах в величественных тонах, в каком-то ореоле демонизма (Люцифер Данте, Сатана Мильтона, Мефистофель Гете, Люцифер Байрона и другие) представлено у Достоевского в предельно сниженном образе. Сам черт противопоставляет этот свой образ романтическому образу прежнего сатаны. «Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, «гремя и блистая», с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде» (X, 312). Черт у Достоевского является перед Иваном и читателем, как известно, в поношенном костюме, в образе человека, имеющего «вид порядочности при весьма слабых карманных средствах», в образе приживальщика.

Но самым существенным является то, что в иронически-сниженном освещении черта предстает перед читателем книга Иова, этот, как мы видели, прообраз теодицеи старца Зосимы, прообраз теодицеи Достоевского. Черт у последнего тяготится своей ролью мирового отрицания. Он противополагает себя Мефистофелю Гете. «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренне желает добра» (X, 312). Черт Достоевского тяготится необходимостью минуса во вселенной. «Ну и выбрали козла отпущения, заставили писать в отделение критики, и получилась жизнь. Мы эту комедию понимаем: я, например, прямо и просто требую себе уничтожения. Нет, живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет» (X, 307). Черт иронически вспоминает судьбу

Иова, которая так потрясла старца Зосиму. «Сколько, например, надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время оно!» (X, 313).

Основные тезисы концепции старца Зосимы отражаются в иронических рассуждениях черта. «Тайна» в этой концепции является, как мы видели, основой мироздания, основой отношения между человеком и божеством. Но эта «тайна» появляется в иронически-сниженном освещении черта. «Я ведь знаю, тут есть секрет, но секрет мне ни за что не хотят открыть, потому что я, пожалуй, тогда, догадавшись, в чем дело, рявкну «осанну», и тотчас исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, а с ним, разумеется, и конец всему, даже газетам и журналам, потому что кто же на них тогда станет подписываться» (X, 312). Сниженно-иронически предстают у черта и все оправдания старца Зосимы, его безграничный оптимизм, его утверждение, что «все хорошо, потому что все истина». Черт утверждает, что он, «может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренно желает добра» (X, 312). Черт, таким образом, принимает все положения концепции старца Зосимы, но это «приятие» хуже прямого отрицания, так как возвышенно-трагическое, космически-патетическое здесь предельно снижается и опошляется. Теодицея в интерпретации черта оказывается предметом крайнего отрицания, ибо он втягивает в орбиту чисто иезуитской диалектики, в сущности, казуистики самые заветные думы Достоевского. В этой иезуитской диалектике смысл анекдота черта о господине, который остался без носа, но тем самым, по словам патера, остался как бы и с носом. Тот же метод рассуждений применяется чертом и к проблемам теодицеи.

Главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» и следующая «Это он говорил!» важны тем, что здесь у Достоевского тема морального и социального распада смыкается с темой космического и онтологического распада. Черт со всеми своими софизмами является в минуту «великого решения» Ивана сделать на суде необходимые саморазоблачения. Софизмы черта усиливаются тем, что тотчас после кошмара Иван сразу узнает от Алеши о самоубийстве Смердякова и о том, что последний в своей предсмертной записке не сделал никаких признаний. Стоит ли в таком случае делать завтра разоблачения, если ввиду смерти Смердякова никто им не поверит? Концепция черта — Ивана (ибо черт — только двойник Ивана) — это абсолютный нигилизм, полное отрицание каких бы то ни было этических принципов, полное отрицание самого смысла понятий преступления и моральной ответственности. Характерен цинизм смерти Смердякова — этого идеологического детища Ивана. Ведь Смердяков мог бы написать два слова о невиновности Мити. Отрицание черта идет до конца. Он не только создает карикатуру на концепцию старца Зосимы, но снимает морально-возвышенный ореол с метафизического бунта Ивана, с его «неприятия мира», с его идеи о человекобоге, о «геологическом перевороте». «Все это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины?» — заявляет черт по поводу тезиса Ивана — Смердякова о том, что «все дозволено».

В романе, как говорилось, выдвинут момент необходимости распада как в личном, так и в космическом смысле. Ведь через глубокий идейно-моральный кризис проходит и центральный герой романа — Алеша, этот последователь старца Зосимы и горячий сторонник его концепции мира. Однако в момент, обрисованный в главе «Такая минутка», Алеша находится на волосок от падения в про-

пасть самых низменных вожделений. В тематически-композиционном плане романа важно к тому же, что этот момент по времени совпадает с центральным роковым событием всего романа — с убийством Федора Павловича.

Здесь мы подходим к центральному тематическому узлу романа — теме жизни. «Карамазовщина» — это не только социальная категория; это символ жизни во всей ее полноте и во всех ее коренных изначальных противоречиях. В таком значении эта тема не впервые всплывает у Достоевского. Мы видели, что она является краеугольной темой писателя во всех важнейших его романах. В «Братьях Карамазовых» эта тема заостряется в рефлексиях героев, в особенности Ивана и Мити Карамазовых, в их высказываниях о сущности «карамазовщины». В ходе действия эта тема раскрывается прежде всего в мотивах чувственной любовной страсти, исступленного сладострастия, которое является отличительным признаком «карамазовщины». Чувственная любовная страсть как выражение жизни в ее исступлении — это судьба Федора Павловича и Мити в их отношениях к Грушеньке. Но чувственное, сладострастное живет, хотя в более скрытых формах, в Иване Карамазове и даже, в потенции, — в Алеше.

«Братья Карамазовы», как и прежние романы, рисуют жизнь в ее возможности распадения на полярные противоположности, на две «бездны». Процесс распада рисуется в последнем романе Достоевского со всей остротой. Сладострастие, наглядное выражение утверждающей и самоутверждающейся силы жизни в Федоре Павловиче, уже старике, явно нарушает всякую меру. Объектом этого сладострастия являются всяческие женщины, без каких-либо эстетических или других различий между ними. «Для меня мовешек не существовало» — признается Федор Павлович своим сыновьям Ивану и Алеше «за коньячком»

(IX, 137). Для старика Карамазова «во всякой женщине можно найти чрезвычайное, черт возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь,— только надобно уметь находить, вот где штука! Это талант!» (IX, 137).

Но экспансия жизни в сладострастии Федора Павловича и приводит его в конечном счете к соединению с Лизаветой Смердящей, к появлению Смердякова. Иван Карамазов в своей исповеди Алеше говорит о своей любви к жизни даже до понимания ее смысла, об исступленной и неприличной, может быть, жажде жизни, которая способна победить «все ужасы человеческого разочарования» и которую «иные чахоточные сопляки-моралисты называют часто подлой, особенно поэты...» (IX, 227). Эта жажда жизни — черта карамазовская. Но почему же она подлая? В конце исповеди Ивана Алеша, выслушав доводы последовательного отрицания своего брата, ставит перед ним вопрос ребром: «А клейкие листочки... а голубое небо, а любимая женщина! Как же жить-то будешь, чем ты любить-то их будешь? — горестно восклицал Алеша... — Есть такая сила, что все выдержит! — с холодною уже усмешкою проговорил Иван.— Какая сила? — Карамазовская... сила низости карамазовской» (IX, 260). Об этой «силе низости карамазовской» в себе еще раньше говорит в своей исповеди перед Алешой Дмитрий Карамазов. В разделе «За коньячком» в книге «Сладострастники» эта «сила низости карамазовской» предстает прямо в свинском образе. И недаром Федор Павлович, обращаясь к своим сыновьям, говорит такие слова: «Деточки мои! Поросяточки!» Эта «сила низости карамазовской», идя неуклонным путем распада, докатывается до Смердякова. Жизнь в своей экспансии порождает отрицание самой себя, ибо Смердяков с холодной методической обдуманностью убивает источник своей жизни, своего отца. Она приводит к смертельной вражде между ее порождениями,

разрушает кровные родовые связи внутри семьи Карамазовых. Сила любовной страсти — та же сила жизни — внутри самой себя порождает свое противоречие, свое отрицание, любовь-ненависть, любовь-вражду. Эта сторона жизни с наибольшей рельефностью представлена в отношениях Мити — Катерины Ивановны, Катерины Ивановны — Ивана. Жизнь в своей экспансии заключает в себе колоссальную разрушительную и саморазрушительную силу — этот мотив пронизывает все действие «Братьев Карамазовых». Но жизнь показана Достоевским не только в силе ее распада, но и в ее созидательной силе, о чем будет сказано дальше.

Пока же для нас важно установить, что у Достоевского распад является и условием освобождения энергии жизни. Здесь необходимо остановиться на тематическом значении для художественного целого романа его эпиграфа из евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши на землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Евангелие от Иоанна, глава XII, 24). В этом эпиграфе заключена, по нашему мнению, основная идея романа. Важно констатировать, что эти слова присутствуют и в самом тексте романа, именно в тематически важнейшем разделе «Русский инок», в главе «Таинственный посетитель». Судьба этого персонажа, раскрытая в середине романа, является прообразом судеб всех главных действующих лиц.

Эпиграф романа относится прежде всего к судьбе Мити, ибо его падение и все его тяжелые мытарства за дело, которое он не совершил, но которого желал, являются необходимым условием для всех его страданий и неожиданных, нечаянных радостей, для его бурной любви к жизни и для конечного возрождения. Смысл эпиграфа прямо относится и к судьбе Илюши Снегирева. Его трагическая

судьба, его смерть в детском возрасте послужила условием для сближения мальчиков, для торжественных обетов этих мальчиков на могиле Илюши. Мальчики — олицетворение жизни в ее будущем, в ее перспективах. Слова о падшем в землю и умершем зерне относятся и к безумию Ивана Карамазова. Конечно, смысл этого эпиграфа, по замыслу Достоевского, должен охватить и центральное событие романа — убийство Федора Павловича и все последствия этого события. Это убийство, будучи наиболее ярким и наглядным выражением жизни как распада, показано как условие раскрытия всех потенций жизни.

Тема жизни в ее созидательных началах раскрывается в образах положительного героя. В последнем романе она проходит в образе Алеши. В этом образе неизбежно вновь предстает перед нами «человек-универс». В Алеше неоднократно подчеркивается писателем «карамазовское», больше того — «сила низости карамазовской», т. е. исступленная жажда жизни в потенциях ее распада. Эта черта отмечается в Алеше, несмотря на его монастырское одеяние и несмотря на его искреннюю преданность старцу Зосиме и его убеждения. Впервые об этой черте Алеши говорит Ракитин по поводу понимания Алешей чувства Мити к Грушеньке. «И впрямь, стало быть, ты это понимаешь, коли так с первого слова брякнул, что понимаешь,— с злорадством проговорил Ракитин.— Ты это нечаянно брякнул, это вырвалось. Тем драгоценнее признание: стало быть, тебе уже знакомая тема, об этом уже думал, о сладострастье-то! Ах ты, девственник! Ты, Алешка, тихоня, ты святой, я согласен, но ты тихоня, и черт знает, о чем ты уж не думал, черт знает, что тебе уж известно! Девственник, а уж такую глубину прошел,— я тебя давно наблюдаю. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне — стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор» (IX, 82).

Эту же черту находит в Алеше не только развязно-циничный и завистливый Ракитин, но и глубоко его любящий Митя. «И мы все Карамазовы такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет, и в крови твоей бури родит. Это — бури, потому что сладострастие буря, больше — бури!» (IX, 109). На эту же черту Алеши указывает и Иван Карамазов в главе «Братья знакомятся». Он говорит Алеше: «Черта-то она отчасти карамазовская, это правда, жажда-то эта жизни, несмотря ни на что, в тебе она тоже непременно сидит...» (IX, 228). Еще важнее самопризнание Алеши. Герой признает в себе сам возможность таких «бездн», таких провалов, о которых рассказывает ему Дмитрий Карамазов. Об этом между братьями происходит такой обмен суждений. «Это ты оттого, что я покраснел,— вдруг заметил Алеша.— Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то, что я то же самое, что и ты,— Ты-то? ну хватил немного далеко.— Нет, не далеко,— с жаром проговорил Алеша (Видимо, эта мысль давно уже в нем была).— Все одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты наверху, где-нибудь на тринадцатой. Я так смотрю на это дело, на это все одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот все равно непременно вступит и на верхнюю» (IX, 111).

Но в Алеше заключено не только зерно сладострастия, которое «бури родит». Он признает в себе потенцию и других «бездн», потенцию той огромной силы отрицания, которое осуществляется в судьбе Ивана Карамазова. В этом отношении знаменательны признания Алеши в диалоге с Лизой Хохлаковой в разделе «Сговор». «Братья губят себя,— продолжал он (Алеша.— *Н. Ч.*).— Отец тоже. И других губят вместе с собою. Тут «земляная карамазовская сила», как отец Паисий намедни выразился,— земляная и ненасытная, необделанная... Даже но-

сится ли дух божий вверху этой силы — и того не знаю. Знаю только, что и сам я Карамазов... Я монах, монах? Монах я, Lise? Вы как-то сказали сию минуту, что я монах? — Да, сказала. — А я в бога-то вот, может быть, и не верую.— Вы не веруете, что с вами? — тихо и осторожно проговорила Lise. Но Алеша не ответил на это. Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком таинственное и слишком субъективное, может быть, и ему самому неясное, но уже, несомненно, его мучившее» (IX, 219).

В Алеше снова воплощается та «многосторонность ощущений», которая была предметом внимания Достоевского в «Записках из подполья». В нем заключена огромная способность всепонимания, которая является способностью сопереживания и всепереживания. В этом отношении он продолжает Мышкина и Версилова. Он угадывает тайные думы и чувства Ивана. Он в минуту жесточайших тайных мучений Ивана об ответственности за убийство отца говорит ему: «Не ты убил!»... Алеша насквозь читает в душе Ивана. «Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца,— по-прежнему тихо и раздельно продолжал Алеша. Но говорил он уже как бы вне себя, как бы не своею волей, повинуясь какому-то непреодолимому велению.— Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто, как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня бог послал это сказать» (X, 267). Об этой способности Алеши к чтению и пониманию чужих переживаний говорит ему Лиза Хохлакова в тот момент, когда он рассказывает о душевном состоянии капитана Снегирева в ту минуту, когда тот растоптал кредитки. «Ах, это правда, ах, я это ужасно вдруг поняла! Ах, Алеша, как вы все это знаете? Такой молодой и уж знает, что́ в душе... Я бы никогда этого не выдумала...» (IX,

214). С этой способностью всепонимания, основанной на сознании в самом себе возможности всяческих переживаний, порывов и стимулов поведения, возможностей и крайнего падения и высочайшего подъема, связана роль Алеши в развертывании магистральной темы романа, темы преступления и суда.

Мы уже указывали, что тема суда и ответственности в «Братьях Карамазовых» выходит за рамки суда юридического, суда государственного, Алеша в кардинальном вопросе о преступлении и суде занимает особое положение. Федор Павлович из всех своих сыновей единственно к Алеше испытывает искреннее чувство симпатии и привязанности. И автор указывает на причину особого расположения старика к своему младшему сыну. «Явясь по двадцатому году к отцу, положительно в вертеп грязного разврата, он, целомудренный и чистый, лишь молча удалился, когда глядеть было нестерпимо, но без малейшего вида презрения или осуждения кого бы то ни было» (IX, 21). Алеша не осуждает даже Федора Павловича. Его коренная моральная черта в том, что он вообще никого не осуждает. «Что-то было в нем, что говорило и внушало (да и всю жизнь потом), что он не хочет быть судьей людей, что не захочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит. Казалось даже, что он все допускал, нимало не осуждая, хотя часто очень горько грустя» (IX, 21). Эту последнюю черту Алеша разделяет с князем Мышкиным, но она в герое последнего романа Достоевского акцентирована неизмеримо сильнее. Эта черта неразрывно связана у Алеши с его способностью всепонимания и всепереживания, с его природой «человека-универса».

Образ «человека-универса», который неутомимо преследует Достоевского, начиная с каторги, и на этот раз, как в художественном опыте с князем Мышкиным, становится коренной предпосылкой положительного человека.

«Человек-универс» в героях Достоевского ставит их либо перед опасностью провалов и неслыханного падения, перед перспективой полного безразличия ко всему, как у «подпольного человека», Ставрогина или отчасти Версилова, либо этот «человек-универс» сочетается с активностью человеколюбия, как у Мышкина и в особенности у Алеши. О последнем автор-рассказчик говорит так: «Прежде всего объявляю, что этот юноша, Алеша, был вовсе не фанатик и, по-моему, по крайней мере, даже и не мистик вовсе. Заранее скажу мое полное мнение: был он просто ранний человеколюбец, и если ударился на монастырскую дорогу, то потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его» (IX, 20). Активное человеколюбие у Алеши неотделимо от его способности всепонимания и всепереживания, способности перечувствовать в себе все душевные состояния человека, вплоть до самых низменных и антисоциальных, без вызываемых последними акций. Даже антисоциальное чувство в человеке, например чувство Дмитрия и Ивана к собственному отцу, которое до конца понимает Алеша, претворяется у него в социальное, вырастает в новое качество. Из прежних героев Достоевского Алеша, как мы видели, ближе всех к Мышкину. И в Алеше есть какие-то черты Дон Кихота. Он в своем монашеском одеянии кажется смешным. Лиза Хохлакова откровенно смеется над ним даже на галерейке монастыря в присутствии старца Зосимы. Образ Алеши является всего только эскизом. Он показан только в самом начале своего жизненного пути. Он весь в перспективе будущего. Мы не знаем этого лица в его полном художественном завершении ввиду незаконченности романа «Братья Карамазовы». По художественному замыслу Алеша является центральной фигурой, подлинным героем романа, как об

этом прямо говорит автор в предисловии. И вот в художественном замысле этого образа одна черта отчетливо отделяет Алешу от его ближайшего сородича — князя Мышкина. Это — здоровье, жизнерадостность, ясность и гармоничность Алеши. Достоевский отмечает даже во внешнем облике героя это его свойство. «Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человечек. Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем, девятнадцатилетний подросток» (IX, 27). Черты детского простодушия и наивности, детской чистоты, исступленной стыдливости при способности понять и пережить все, словом, черты детского образа во взрослом человеке выдвинуты в Алеше сильнее, чем в любом из других героев Достоевского. Недаром Алеша является лучшим другом детей и подростков, другом Илюши Снегирева и Коли Красоткина. И глубоко символична его заключительная речь у камня — как прообраз жизни в ее будущем, жизни в ее перспективе, олицетворенной в образах детей, собравшихся вокруг Алеши в память умершего Илюшечки.

Наконец, роман «Братья Карамазовы» в связи с темой положительного человека выдвигает и тему возрождения, возрождения морального, вообще возрождения жизни в широком смысле слова в индивиде, тему духовного исцеления личности. Эта тема проходит прежде всего в судьбе Дмитрия Карамазова — любимого брата Алеши. Человек буйных страстей, низвергнутый ими в низины жизни, дошедший до крайностей морального падения, он более других способен к моральному возрождению. Другим человеком, носящим в себе эту возможность и перспективу полного морального обновления, является Грушенька. В этой связи огромное тематическое значение имеет глава «Луковка».

Грушенька в критическую минуту «подает луковку» Алеше. «Женщина-зверь», «женщина-тварь», «женщина-инфернальница» неожиданно оказывается глубоко человечной. Алеша, который в эту минуту глубочайших сомнений в самых основах своей веры сам близок к пропасти, Алеша, приведенный Ракитиным к Грушеньке с нарочитой целью «стащить с него ряску», уходит от нее, потрясенный ее глубокой человечностью, ее неудержимым порывом к моральному возрождению. Все лучшее в Грушеньке, ее сокровенное «я» было связано с «прежним и бесспорным». Брошенная своим прежним возлюбленным, «связанная чертом» с купцом Самсоновым, она продолжает жить старыми воспоминаниями, мечтой о настоящей любви. И, получивши «весточку» о приезде «прежнего и бесспорного», летит в Мокрое; она вдруг пробуждается и вся обращается в надежду, чтобы после жесточайшего разочарования в прежнем возлюбленном убедиться в том, что ее подлинное жизненное призвание в любви к Мите, что именно в этой любви осуществляется ее давнишняя заветная мечта о настоящей любви. И действительно с прозрением своей судьбы в ту фатальную ночь в Мокром она вкладывает всю себя, всю силу своей страстно неукротимой души в чувство к Мите. Она готова к полному самопожертвованию, решая сопровождать его в Сибирь и на каторгу.

Огромные духовные потенции морального возрождения обрисованы и в Катерине Ивановне, и в Лизе Хохлаковой, и, наконец, в Иване Карамазове. В Катерине Ивановне эти потенции к возрождению и обновлению заключены в ее неистовой борьбе с самой собой, в ее исступленно искреннем стремлении к праведности во что бы то ни стало, несмотря на весь ее надрыв. Именно Катерина Ивановна с огромной искренностью желает добра, несмотря на всю ломку самой себя, своей собственной

судьбы и судьбы других. Борьба с самой собой во имя лучшего есть и в Лизе Хохлаковой; но в ней есть и другое, что ставит ее гораздо ближе к первоначальной жизненной и моральной целостности человека, ближе к правде, несмотря на весь ее разлом — это подлинно детское, детски-шаловливое в обращении с Алешей, в исступленно-искренней и стыдливой ее детской любви к нему. Борьба с самим собой во имя лучшего, во имя высших нравственных требований, борьба со своей бешеной гордостью достигает наибольшей силы в Иване. Это особенно показывается в книгах «Брат Иван Федорович» и «Судебная ошибка». Принятое Иваном накануне суда над Митей «великое решение» явиться на суд для торжества правды имеет грандиозный смысл.

Тема морального возрождения человека тесно связывается Достоевским с темой жизни. В образе и судьбе Мити это тесное соприкосновение обеих тем проходит особенно ясно. В разделе «Гимн и секрет» Митя объявляет пришедшему к нему в тюрьму Алеше: «Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек!» (X, 257). И здесь же Митя провозглашает гимн жизни, гимн богу радости: «О, да, мы будем в цепях, и не будет воли, но тогда, в великом горе нашем, мы вновь воскреснем в радости, без которой человеку жить невозможно, а богу быть, ибо бог дает радость, это его привилегия, великая... И тогда мы, подземные человеки, запоем из недр земли трагический гимн богу, у которого радость! Да здравствует бог и его радость! Люблю его!» (X, 258). Эта жажда жизни и исступленная любовь к ней, огромная способность к безграничной, чисто детской радости, несмотря на переживаемые страдания, отличает Митю от других персонажей и приближает его к Алеше. Именно детское во взрослом живет в Мите, несмотря на все его «смрадные переулки», на его

«сладострастие насекомого», на всю глубину его падения. Это детское живет в его быстрых переходах от мрачного состояния к безудержному смеху, в его наивности, в искренности и доверчивости. Мотив детского начала в человеке и в «Братьях Карамазовых», как в предшествующих романах, играет важнейшую роль. В «Братьях Карамазовых» выступает целая группа детей, связанных с судьбой Илюши Снегирева. Можно сказать, что внутри этого романа есть особый роман детей, героями которого являются Илюша Снегирев и Коля Красоткин. Этих детей в финале романа объединяет Алеша.

В судьбе Мити, в прозрении им смысла своего собственного жизненного пути имеет огромное значение его сновидение в Мокром после допроса, сновидение, в котором он видит плачущее «дите». «Нет, нет,— все будто еще не понимает Митя,— ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дите, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дите?» (X, 178). Путь к возрождению Мити, к воскресению в нем нового человека идет через его глубокую любовь к жизни, к ее радости и живому олицетворению этой радости — детям.

Тема жизни проходит через всю книгу «Русский инок». Любовь к жизни и ее радости — это лейтмотив «Бесед и поучений» старца Зосимы. В этих проповедях проходит мотив «жизни — рая». Уже в первой главе биографии старца «О юноше, брате старца Зосимы» мысль о жизни — рае провозглашается как основной тезис. Эта идея является завещанием старцу от его брата Маркела, умершего в юношеском возрасте. Мы слышим слова этого брата: «Мама,— отвечает ей,— не плачь, жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели

узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» (IX, 284). У старца Зосимы его проповедь любви к жизни неотделима от проповеди любви к детям. «Деток любите особенно, ибо они тоже безгрешны, яко ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам. Горе оскорбившему младенца» (IX, 314). Детское состояние, как это понимает старец Зосима, максимально близко к райскому состоянию, к переживанию жизни как рая. Но каков путь к такому переживанию жизни как рая с точки зрения старца? Единственный путь к этому — осознание индивидом своей вины перед всеми, своей моральной ответственности за всех. Тот же юноша Маркел говорит: «Да еще скажу тебе, матушка, что всякий из нас перед всеми во всем виноват, а я больше всех» (IX, 285). В рассказах старца Зосимы проводится мысль о том, что рай — душевное состояние, возможное для каждого человека. «Таинственный посетитель» утверждает: «Рай, говорит, в каждом из нас затаен, вот он теперь и во мне кроется, и, захочу,— завтра же настанет он для меня на самом деле и уже на всю мою жизнь» (IX, 298—299). Брат Зосимы юноша Маркел прямо считает сознание каждым своей вины перед всеми необходимым условием постижения жизни как рая. Мотив сознания личной вины и ответственности каждого перед всеми как необходимого условия восстановления жизни в ее первичном целостном образе, жизни — рая, жизни — радости проходит в тематически решающих моментах романа. Его мы находим как лейтмотив книги «Русский инок», его мы снова встречаем в главе «Гимн и секрет» в связи с образом Дмитрия Карамазова. И характерно, что в словах Мити и Алеши при посещении последним тюрьмы мотив сознания вины каждого перед всеми и за всех связывается нераздельно с мотивом детского образа жизни во всей ее полноте. «Зачем мне тогда

приснилось «дите» в такую минуту? «Отчего бедно дите?» Это пророчество мне было в ту минуту! За «дите» и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех «дите», потому что есть малые дети и большие дети. Все — «дите». За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти. Я не убил отца, но мне надо пойти. Принимаю!» (X, 257).

Мы подошли к самому фокусу миросозерцания и мироощущения Достоевского, его ви́дения мира. Этот фокус в «Братьях Карамазовых» виден яснее, чем в других романах. В связи с анализом предшествующих романов мы говорили о том, что заветная мысль Достоевского о мире, его мысль — интуиция — это мысль о единстве жизни во всех ее противоречиях. Эту же мысль применительно к «Братьям Карамазовым» можно формулировать так: единство жизни как распада и жизни как восстановления. Один полюс «карамазовщины» — духовный распад Смердякова, другой ее полюс — жизнь — рай в постижении старца Зосимы. Но эти два полюса, по мысли Достоевского, спаяны в некоем высшем единстве, высшем синтезе мирового жизненного процесса. Связью между этими двумя полюсами, путем к восстановлению полноты и гармонии жизни является сознание личной ответственности каждого за преступления других, за преступления всех, сознание каждым своей вины «за всех и за все», эта высшая форма социального чувства в человеке.

В концепции Достоевского этот путь восстановления целостного процесса жизни неотделим от восстановления живой связи с родной землей и народом. В «Братьях Карамазовых», как и в предшествующих романах, могучим голосом звучит тема России. Эта тема раскрывается прежде всего как тема русского народа, русских трудящихся масс. В «Беседах и поучениях старца Зосимы» мы снова встречаем мысль Достоевского из «Записок из мерт-

вого дома», мысль о высоких моральных качествах русского народа: «Поражало меня всю жизнь в великом народе нашем его достоинство благолепное и истинное, сам видел, сам свидетельствовать могу, видел и удивлялся, видел, несмотря даже на смрад грехов и нищий вид народа нашего. Не раболепен он, и это после рабства двух веков» (IX, 311). В «Братьях Карамазовых» текст романа пронизывает та глубокая симпатия писателя к русскому трудовому народу, которая в «Дневнике писателя» звучит с таким проникновением в воспоминании детства Достоевского о мужике Марее. Тема русского трудового народа, страдающего от нищеты, тема, в которой Достоевский явно соприкасается с темой поэзии Некрасова, проходит в сновидении Мити в Мокром после допроса, в разделе «Показания свидетелей. Дите».

В «Братьях Карамазовых», как в предшествующих романах, проходит тема отрыва индивида, прежде всего русского интеллигента, от живого целого, от коллектива, от народа, России. И эта тема находится в тесном соотношении с темой восстановления живой связи с целым. Этот отрыв в наибольшей степени осуществляется в Федоре Павловиче, Иване Карамазове и Смердякове. У старика Карамазова и Смердякова отрыв доходит до прямой ненависти к России. Иван, морально ответственный за Смердякова, за его строй мыслей и его деяния, в своем отрыве опасен тем, что он смыкается с разрушительными и центробежными процессами в среде самого народа (см. глава «Созерцатель»). Процесс восстановления живой связи с народом, с Россией показан в образах Мити и Алеши. В этой связи в последнем романе имеет особое значение мотив земли, звучащий и в прежних романах, но максимально акцентированный в «Братьях Карамазовых». Уже в «Исповеди горячего сердца. В стихах» Митя цитирует стихи Шиллера в переводе В. А. Жуковского:

Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,
С древней матерью-землею
Он вступи в союз навек

(IX, 108).

Эти слова о необходимом союзе с землею являются, в свою очередь, одним из существенных лейтмотивов романа, одним из его идеологических ключей. В этой же главе Митя говорит Алеше по поводу произнесенных стихов: «Но только вот в чем дело; как я вступлю в союз с землею навек? Я не целую землю, не взрезаю ей грудь; что ж мне мужиком сделаться, аль пастушком?» (IX, 109). В эпилоге в главе «На минутку ложь стала правдой», в связи с проектом спасти Митю, проектом бегства его из тюрьмы вместе с Грушенькой в Америку, Митя снова говорит о союзе с землей навек. Здесь уж прямо говорится о труде мужика, взрезающего грудь земли. «Ну, так вот как я решил, Алексей, слушай! — начал он опять, подавив волнение,— с Грушей туда приедем,— и там тотчас пахать, работать, с дикими медведями, в уединении, где-нибудь подальше» (X, 425).

Показательно, что мотив любви к земле, любви, которая тождественна у Достоевского с любовью к жизни, звучит у него как мотив любви к *родной* земле. А этот мотив неотделим от темы России.

СОДЕРЖАНИЕ

Николай Максимович Чирков

О СТИЛЕ ДОСТОЕВСКОГО

Проблематика, идеи, образы

Редактор издательства **В. Б. Гусынина**

Технические редакторы **Б. Трофимов, И. Н. Дорохина**

Сдано в набор 19/X 1966 г.
Подписано к печати 28/XII 1966 г.
Формат бум. 70×108[1]/32. Бумага книжно-журнальная.
Усл. печ. л. 13,4. Уч.-изд. л. 12.6 (12,5+0,1 вкл.)
Тираж 13000 экз. Тип. зак. 1469. А 10151.

Цена 81 коп.

Издательство «Наука».
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография изд-ва «Наука».
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
38	13 сн.	фава	фраза
52	10 сн.	конечно	кончено
104	17 св.	строя	стоя
188	2—3 св.	распада «живой жизни»	распада и «живой жизни»
303	5 сн.	То же	То же
223	4 сн.	II	XI
224	8 св.	II	XI
277	5 сн.	вех	всех
281	2 св.	ни	и

81 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»